

الكاريكاتير 24

الفاون

شعرية، تصدر مطلع كل شهر
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنّة
الثالثة

34

الأربعاء 1 كانون الأول 2010

«العريف» العربي الذي أمر مؤسس محاكم التفتيش بإحراقه [20]

السرقعة الأدبية في الشعر الجاهلي [8]

موقف الفاون

معركة الحريات لا تتجزأ

وضع الشاعر اللبناني أنسي الحاج المثليين والسفاحين في خانة واحدة، في جملة غريبة، في مقال حمل عنوان «أنسى قبل أن أتذكر» حيث يقول: «لا أحب المثليين ولا السفاحين...» (الأخبار، 9 تشرين الأول 2010). ولأننا كنا نتوقع توضيحاً من الشاعر الصديق في مقالاته اللاحقة، أجلنا التعليق. لكن هذا ما لم يحصل، لذلك فنحن مضطرون إلى تسطير هذا التعقيب الصغير. لو لم يكن أنسي الحاج هو كاتب تلك الجملة، فلربما تجاهلنا الأمر، كون التخلف الضارب في عصب مجتمعتنا طويل النفس والباع واللسان. نقول ذلك لأن صاحب «لن» يكاد لا يُذكر اسمه إلا ويقترب بكونه رائد قصيدة النثر العربية. هذا الجنس الأدبي «المثلي» الذي، ويا للمصادفة، كان كبار رواده المؤسسين في الغرب... مثليين أيضاً. وبعيداً عن هذه المقاربة الشعرية الجدلية التي ليست موضوعنا الآن، نقول إنه يُحزننا تجزئة معركة الحريات بهذه الطريقة. يُحزننا أن نأخذ من الحرية ما يُناسبنا ويستهوينا وننكر على الآخرين حرّيتهم. فصوتنا يعلو إذا منع فيلم في الصين، لكننا نظهر اللامبالاة إذا أعدم مثلي في العراق أو السعودية. ندعي الدفاع عن الحرية الجنسية (وعن الماركسي دو ساد نفسه)، وحين يصل الموضوع إلى المثلية نتواطأ. نستنكر المطابقة بين العلمانية والإلحاد، ثم نطابق بين المثليين والمرضى... بل والسفاحين!

شيطنة المثليين بهذه الطريقة عار كبير علينا كمتقّفين. ومعركتهم يجب ألا تُفصل عن معركة الحريات التي نخوضها، من حرية الاعتقاد (وعلى رأسها الإلحاد) إلى حرية المرأة إلى حرية الأدب. مثل هذا الفصل هو خيانة كبرى لمعنى المثقف الذي يجب أن يكون المرادف الأنسب للكلمة: موقف.

شعراء النشيد الوطني



أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين



عضو غير مرئي

في جماعة «شعر»

من الأشياء التي يمكن لمهتمّ بتاريخ المجلّات الأدبية العربية التوقّف عندها، تقليد مجلة «الكرمل» لمجلة «شعر» في جعل قصيدة لسعدي يوسف مُفتّتحاً

لعددها الأول: قصيدة «حكاية» في «شعر»، وقصيدة «المضيق» في «الكرمل»!

والحقّ أن أمراً كهذا يثير الاستغراب، خصوصاً أننا نعلم أن أدباء مهتمّين كانوا على رأس إدارة «الكرمل» وأولهم صاحبها محمود درويش.

فشتّان بين رمزية سعدي يوسف في العدد الأول من «شعر»، ورمزية سعدي يوسف في العدد الأول من «الكرمل». ففي الأولى كان شاعراً شاباً شبه مغموّر قدّمه يوسف الخال على الجميع على سبيل الاكتشاف. بينما هو في الثانية شاعر شهير ومكرّس يكاد وضعه في مقدّم مجلة أدبية أمراً بديهياً.

أسوق هذه الملاحظة محاولاً فهم علاقة محمود درويش بمجلة «شعر»، لأنّ في هذه العلاقة تكمن أسرار كبيرة عن طبيعة تغيير فكرة درويش عن الشعر، ونظّرتِه إليه، والقفزات الكبيرة التي أنجزتها قصيدته في المرحلة البيروتية.

بل إنني أرى أن قرار محمود درويش النأي بنفسه عن مجلة «شعر» لهو دليل ليس على انعدام تأثيرها عليه، بل على العكس تماماً: بسبب تأثيرها الكبير عليه.

من الحكايات التي سمعتهُا في بداياتي، مع تأويل أيديولوجي تشكيكي، حكاية رفض محمود درويش إلقاء قصيدته الشهيرة «سبّح أنا عربي» رغم الحاح الجمهور. الشاب الذي أخبرني الحكاية ربط الأمر بتنازل سياسي ما. وبقيت هذه الحكاية (بتأويلها السيء النية) عالقة برأسي دون محاكمة، تماماً كسجناء الرأي في بلادنا. لكنني بمجرد مجيئي إلى بيروت والعيش فيها وقراءة صحافتها وقصائدها الجديدة برأّت السياسة من الحكاية وأتهمّت الشعر. وبعد قليل من البحث حذفّت أُل التعريف من «الشعر»، واتهمّت «شعر» (المجلة).

لقد فهمت كيف يمكن لطبيعة المكان أن تُغيّر طبيعة الأفكار. لقد فهمت كيف يمكن لقراءة مجلة أن تكون حدثاً كبيراً بالنسبة إلى الكاتب تماماً كالكتابة فيها. وبيروت في ذلك الوقت مختبر مكاني وزماني، وساحة صراع (حتى أنّت يا ثقافة!) لمختلف تيّارات الحداثة.

المرحلة البيروتية في شعر درويش لا تحتاج إلى براهين كبيرة لإثباتها، فيصماتها موضع دراسة لا موضع تشكيك. والمقال

الشهير (أو «الأشهر» كما يحدّد البعض تسميته)، وأقصد به مقال «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، المنشور في مجلة «الطلیعة» سنة 1968، يُبرهن على التحوّل السريع الذي أصاب عالمه الشعري والذي كاد يدفعه إلى القول: أعلّوا ما لفلسطين لفلسطين وما للشعر للشعر.

مطالبة محمود درويش بمثل هذا الفصل (بين الشعر والسياسة) الذي من دونه سيكون الحب قاسياً، هي قوام النظرية الفنية لحركة مجلة «شعر». بل هذا المقال المفصليّ لدرويش ليس سوى عصارّة فهمه لفكرة مجلة «شعر» عن الشعر.

بالطبع، ليس في ذلك أي إدانة لدرويش، بل على العكس تماماً؛ هي شهادة على فهمه الحيّ للشعر وهاجسه في الوصول إلى الصيغة الأكثر وفاءً لهذا الفن.

وعندي، أن هذا المقال الذي نُشر في مجلة «الطلیعة» كان يجب أن يُنشر في مجلة «شعر». ولكن حقاً لم لم يُنشر في مجلة «شعر»؟ سؤال ذو منزلقات.

لماذا؟

لأننا هاهنا ندخل المنطقة التي تنزع الهالة عن أي شاعر، حيث يتمّ الخوض في خصوصاته ونرجسيته وغيرته ومعاركه الشخصية. فنحن لا نجافي الصواب إذا قلنا إن لدى محمود درويش حساسية كبيرة إزاء مجلة «شعر»، والأصح إزاء شعرائها. ومؤكّد أن تأثره بها، وحرصه على إخفاء هذا التأثير، هما عاملان إضافيان أدّيا إلى توليد مثل هذه الحساسيّة.

وهذا الاضطراب في العلاقة مع «شعر»، يكاد يكون نفسه في علاقته مع قصيدة النثر. فرغم شغفه الضمني بها، بل والمحاولة الدؤوبة على الاستفادة القصوى من تقنياتها في قصيدته، ظلّ حتى آخر أيام حياته يهجوها، حتى أن كاتباً سياسياً بعيداً عن مسائل الشعر ونقده، هو عبد الباري عطوان، ذكّر أن محمود درويش قبل ثلاثة أسابيع من رحيله حين التقاه في لندن تحدّث «عن شعراء قصيدة النثر الذي قال إنهم دمّروا الشعر، ووصفهم بالفدائيين الذين يملكون جرأة غير عادية في إلقاء شعرهم في قاعات خالية إلا من بعض أصدقاتهم وزوجاتهم وبعض الأقارب» (القدس العربي، 11 آب 2008).

بل إنه استعمل الوصف نفسه الذي دأب على استعماله منذ البدايات: «مافيات تهيمن على الصفحات الثقافية في الصحف والمجلّات العربية...».

لا بل إن درويش حين أراد إزجاء التحية إلى قصيدة النثر العربية اختار الشاعر اللبناني المتواري بسام حجار لذلك (من خلال قصيدة «السروّة انكسرت»)، وحجار كما يعرف الجميع أحد أكثر الشعراء هروباً من الضوء، وغالباً ما پنأى بنفسه عن أي خصومة أو سجال، لذا فدرويش يحسبه نقيضاً لشعراء النثر الآخرين.

هنا نقبض على خيط مهم في مسألة حساسية درويش إزاء مجلة «شعر» وقصيدة النثر، فمشكلة صاحب «جدارية» لم تكن مع خط «شعر» بل مع شعرائها. ولم تكن مع قصيدة النثر بل مع شعرائها.

ومسألة الشخصيات والموقف منها وردت أصلاً في مقاله المذكور (أنقذونا من هذا الحب القاسي): «والضرورة تلجّ، بادئ ذي بدء على معاملة هذا الشعر على أنه شعر، بالتخفيف من تسليط الضوء على شخصيات الشباب الذين يكتبونه».

في كلام درويش هذا حساسية تجاه تقديم الشخصية على الشعر، تماماً كما هو يعتقد أنه حاصل في قصيدة النثر أو حتى في تجربة مجلة «شعر».

سبب آخر يخصّ علاقته بقصيدة النثر، وهو شعره (السليم) بأنّه لا يمتلك زمامها كما ينبغي. وربما يكون مرّد ذلك أمر دأب على تكراره، وهو تمكّن الإيقاع منه، مع أن قصيدة النثر يمكن أن تكون قصيدة إيقاع من طراز رفيع، والأمثلة كثيرة في هذا السياق، وسأخوض في هذه المسألة عبر بحث مستقلّ.

في نثره، سواء العادي كما في «ذاكرة للنسيان» أو ذاك الذي قارب فيه جنس قصيدة النثر بتقصّد واضح كما في «في حضرة الغياب»، لم يكن محمود درويش ناثراً من الدرجة الأولى، وهذا أمر علينا الإقرار به بعيداً عن مزايدات المزايدين وعصبية المتعصبين. لا بل إن كتاباً مثل «في حضرة الغياب» فيه الكثير من التقليد لأسلوب سليم بركات.

لم يكن محمود درويش في الموقع المناسب ليعترف بأريحية بعدم استطاعته المحافظة على مستواه الفني في قصيدة النثر، كما فعل مثلاً أنسي الحاج في اعترافه المتكرّر بأنه صاحب محاولات فاشلة في كتابة الشعر الموزون.

أحبّ محمود درويش في العمق مجلة «شعر» لكنه عادها كما يُعادي ابن آباء. وأحب محمود درويش قصيدة النثر لكنه خاصمها كما يُخاصم شباب امرأة يحبّها في السرّ.

كان محمود درويش العضو غير المرئي في جماعة «شعر»، وستزداد مرئية هذه العضوية يوماً بعد يوم.

نفرح بالجهود

وكاتب لا يتفرّج

أحياناً في الظلام أو في الوضوح، نرى أعمالاً من الفنون، من اختلافات ثقافية، في الأغلب من الأحوال، وليست إلا كذلك أقرب إلى أن تكون شاغلة للذهن،

وللبصيرة أيضاً. وهي مقاطع من التوفيق ومن النجاح السريع ومن جرّ المشهد إلى نهايته، أو يبقى دونها. ولا فرق أبداً بين خبريّة وخبريّة وبين مشعل يحمله الفنان الأصيل وحمله شخص آخر، ولا فرق ألا يكاد يضمحلّ بين منظر ولعبة، وبين أفانين في القول واللوان تابعة لما هناك من تجارب هي في صلب الارتفاع عن الحضيض، عن الجانب السيئ، وبلوغ بعض الأرب. ويلبث في ما يكون من الأعالى التي تحدث لنا ونحسّها كذلك من الناقد من سلوك وانتباه نحو تلك الأعمال المتناثرة من حيث الشكل وليست متضامنة أيضاً من حيث البهجة الجميلة والارتواء الصحيح.

xxx

ولكن نلاحظ أن التلفزيون له السبق في بناء الرأي عندنا، كما يظّل الكتاب هو النظرة الطيبة والصحن الكريم الفاكهة. إذ على سطحه وفي بطونه، في أعماقه، ما يقدّمنا إلى الأسام، إلى أن تنصّابي وأن نكمش الحجل في مصيفه أو في ربيعهِ أو في خريفهِ، ومرّة جديدة في شتائه الرخو السابقين إذ إنه لا يركض إلينا وما زال استطراداً يتأخّر وربّما هو يغزل الصوف في أقاصي السماء، ولا عنده الهمة للمجيء إلى ديارنا ومعه تلك الخطوط، تلك الغمامن التي طال انتظارها ونحن على جمرة، على فلسفة وعلى حاجة إلى أن نوقظ الطبيعة له وأن لا يكون فريداً في بابهِ، في صومعته، لأننا ولا نكذب ولا نحتال، نحبه أن يصل وأن يكون له دوره في المسرحية المديدة، وأن لا يتعثر في الطريق وأن تتبدّد الغمامن، وأن تطوي العاصفة معطفها الكبير والهائل، وأن تكون في المخيا وفي شيء من الاناء الضيق، وفي مطرح من المنفى. ونحن في رجاها لها أن تصفر وأن تهطل وأن تفلش اللحاف والصوف معه، وأن تكون نحن تحت الرحمة، تحت الأمل، وتحت أي درجة من الرياح التي تترك أدراجها.

xxx

إذن نلاحظ ما هو شرارة يلمع في الوجوه التي ترقب الفجأة، والتي لا ترحل، لا تنضج، والتي على عكس المنوال، في نوع من الصبر، ومن أن تدل على الجودة، ولو ناقصة في بعض المؤلّفات وبعض الصور، وعندنا السماح وعندنا المغفرة ولا نضلّل التطلّب إيّاه، والمطلب الفرد الوحيد ولا أحد عندنا إلا لا زميله الأحد الآخر.

يكتبها

شوقي أبي شقرا



نحن نلعب ونذهب ونرجع إلى السرعة، وإلى أن نكون غير سعداء، ولا سعادة البتّة، تلك الحياة ظالمة، وهي صعبة إلى حدود غير مجهولة، لأننا لا نلتمس ظهور البدر، وأعني أنه البدر الذي كان لنا في الأمس الحقيقي، في البيوت الخلّابة السكون، في عاداتنا الغزيرة الجذور. ولنا أن نندم، وذلك هو المعنى لدى غندور، على ما كاد ينقرض، ثم إن المدينة ترتفع إلى هناك، ولا يتجمّد تأثيرها على بعض المعطيات وبعض الفوارق. وإنما نحن في المدار، كوكبنا يغادر ذاته، ونروح حيارى وفي زيّ الكسل، وزيّ الانعطاف من نهج راقٍ ودمس، إلى نهج من الانزلاق على قشرة الفراغ، على موزة من التبديل ومن النداءات التي تغش الناس، تغشنا، وتقع في سراب العيش، وفي طلب الواحة أي الثروة، أي نسري في الظلّماء ونحن لا نعلم أنه الظلام، وأننا ودّعنا الجودة التي أزهرت لنا، في جبالنا، في كوننا نخسر مساحة من البركات، من الخيرات.

وغندور، على رحابة السنوات الأخيرة، كان الموجود دائماً في المشاهدات الوافرة، وكان الطويل الأنفاس في ما يصنع وما يجمع في حوارات، وفي مجالات من التوفيق السافر، والذي يدلّ على قدرة وعلى أن الكاتب، قبل سواه، مارس عمله وإرخى جهده على ما وراعتا من الرضى الأقل، من الحياة التي تدبّ النعمة من الفجر إلى جادة القنديل ونوره الضئيل، وكان، رغم الارغام، يمنحنا الوسيلة لتكون في ضحكة، في غرفة واسعة، ديوانية، ونحن جلوساً على الأرض، على ذلك الوحل من كرومنا، وكنا نبسطة وندهنه بالماء وهوذا أملس، وهوذا نشيف، وهنا انبطاحنا وهنا نستلقي قبل أن ننام على حلم الصفاء. وما كانت لنا أحلام وكوابيس. وكيف ذلك يكون ونحن من عروس إلى عروس ومن طنحرة إلى ثانية، ومن خطوات في المشهد العامر إلى سكون وإلى أن نركض على الغبار، وليكن ما يكون من شأن أقدامنا. وسوف نغسلها في المساء ونطرح على وجوهنا بعض الماء. ولنا رانختنا ولنا أن نركض مرّة جديدة في الغداة، وعرق الغافية لا يزول.

وغندور كأنه هكذا، في دوره المألوف والبارع، يأخذنا إلى الكلام الساخر وهو من قبل، في ما كان من أشغاله وحياتهاته وفي ما بعد، إنما ينصرف إلى العبر والأمثولات. وإلى أن يقذف حجراً إلى الماء، وأن يتفخّن الصحن المائي، وفي هذه الغضون هو يشتغل ويردّد أغنية الحضور، بلا موسيقى، ذلك أنها تنتمى إلى أسلوب، إلى ذاكرة وإلى موهبة وأن تكون هذه ملتبهة ومندلعة على طول الطريق.

قصائد

هكذا تكلم الكركدن



رفعت سلام،
رسم: صابيل الكفيري.

رفعت سلام

I

هو حيوانٌ في جُثَّة الفيل، خلَقَتْه خلَقَةُ الثَّور، إلَّا أَنَّهُ أعْظَمُ منه، ذو حافر، وهو سريع الغضب، صادقُ الحملة، يخافُه سائرُ الحيوانات. على رأسه قرنٌ واحدٌ حادُّ الرأس. يعيش سبعمايةِ سنَةٍ، وهِيَجَانُ شَموتهِ بعدَ خمسينِ سنةً،

لستُ ديناصوراً، لا وألفُ كالأُ: لستُ هولاكو ولا هتليّ، لا الحِجَاجُ لا مُوسوليني ولا بينوشيه^(١)، أنا أصلُ السِّلالةِ، والكلُّ ظلالُ باهتةِ أنا اللحظةُ العارِقةُ الغالِثةُ

استعاروا قامتي وسيرتي، سلبوني مِنِّي، وارتدَّوا قناعي الذهبيَّ في غِلْفةٍ من الزَّمنِ

وكلُّ غلْفةٍ: محنَةٌ كلُّ مِحْنَةٍ: مِيتَةٌ وكلُّ مِيتَةٍ: صراطٌ وأسَنُ سَرَقوا مِنِّي القاموسَ والأبجديةَ⁽²⁾، عَرَوْنِي مِنِّي قبلَ حُلُولِي، وسَبَقُونِي إلى المَدائنِ المنذورةِ للنارِ، إلى القطعانِ المنذورةِ للسِّفكِ، إلى السِّبْيِ والهَيْكِ، إلى الآياتِ المُحْكَماتِ ممَّا لا عينٌ من قبلِ رأت، ولا أذنٌ سمعت، ولا حَظُنَّ على قلبِ بَشَرٍ وجهي: قناعٌ من حَجَرٍ

لا يَبْلَى، أو تتأكَلُه العواصفُ، من حَجَرٍ بازلت (شقيقي وخليّ الوفيّ، لا أعرفُ سواه، لا يعرفُ سواي)؛ لا تُعرَفُ وجهي المِرايا ولا الشَّموسُ، جسدي قناعي، وروحي وردةٌ شائكةٌ وردةُ الأَسِنَّ الحالِكةِ

فلا تقربُونِي، لا نوافذَ لي، لا أبوابَ. كُلِّي أسوارٌ مُجَجَّةٌ، حُرَّاسُها مُشْهُرُونَ، لا نومٌ لا سَهَرٌ. فابتعدوا، ابتعدوا ساميَ أَرزَلِي، ابدِي، وأنتم: المَناسِبةُ.

لا حيلةَ لي، خاوٍ مُترَعٌ، يقودُنِي مَلَلِي إلى الحافَّةِ، أدعُبُها، الهو بها برهةً، أتَحسُّسُ نَهدَها النِّصْنَ، أدسُ الأصابعَ في المَنفَرَجِ الساخنِ البَلْبَلِ، لا تنبِضُ الشهوةُ في عروقي⁽³⁾ (أين وُلْتُ؟ متى كانت المَرَّةُ الأخيرةُ؟ إِيها العَدَمُ، إِيها اللا شيءُ)؛ غُبارٌ لاذِعٌ يَسُدُّ الأفقَ والعَيْنينِ والأنفَ، يَمَلأُ الشرايينَ المُعْتِمَةَ، وجسدي قَتَنٌ وترابٌ.

II

وَزَعَمَ المَندُ أَنَّ الكَرْكَدَنَ – إذا كان بأرضٍ – لم يَدَعِ في تلكِ البلادِ شيئاً من المِيوَانِ؛ وإذا رَأَى الفِيلَ يَأْتِيهِ من ورائه، يَضْرِبُ بطنه بقرنه، ويقومُ على رجليه ويرفعُ الفيلَ، حتَّى يَتَشَبَّثَ بقرنه، فإذا تَشَبَّثَ يريدُ أن يَتَخَلَّصَ عن الفيلِ، لا يَمكِنُه، فَيَجِرُّ على الأرضِ فيموتُ هو والفيلِ.

كَأَنِّي سَيِّدُ السُّدُيمِ، أدحو طِينَةً في راحَتِي، أقولُ: كُوني، فتكونُ: قرنفلَةٌ أو قنبلةُ

أدليّ في الخرابِ الرُّحْبِ شَبَصِي، فَيأتي لي بصِراخٍ غابِرٍ، وعويلٍ قادمٍ، وأسرَابُ نِوَاجٍ وعَواءٍ

أَيُّها الهَيَاءُ

أنتُ مملكتي⁽⁴⁾، ورعايَايَ شَعْبٌ من غُبارِ غَارِبٍ، تُرابُ هاربٍ من الِوراءِ إلى الِوراءِ، خَطِي عاترةٌ تَمُضِي إلى الماضي، ضِبابٌ أو يَبَابٌ لا يَبِينُ، فَمَن سَيَجِلو لي بِصِيرَتِي الصَّدنةِ؟ يَسْجَحُ عنها غِبارُ القرونِ

أنا الكَرْكَدَنُ الحُرُونُ رَفَسْتُ المِواقِيتَ، المِواقِيتُ، المِواعيدَ، انْفَلَتُ إلى ضِفَّةٍ ما خَظَرْتُ بِبالِ العِرافِينِ، لا يَنالُها لاهوٌ ولا ناسوٌ، ائتمَشَى الهُوَيْنِي وحيداً في المَلُكُوتِ⁽⁵⁾، تَحَفَّرُنِي غِيمةٌ من ذِبابِ سيدِّ اللُغِيَابِ

أَقطَعُ الوقتَ قُصَاصاتِ صِغِيرَةٍ، الوُنْها بالوانِ باهرةٍ، أَصوَعُها طائِرةَ حائِرةٍ، وأَطْلُقُها في الغُضاءِ (أحدي آياتي في طفولتي الذهبيَّةِ السَّحيقَةِ: أَيْةٌ لا تُريدُ الغُروبَ أو النسيانَ)، في يَدِي الخِيطُ، لا أَقلُّته، أَشدُّه وأُرخِيه، لا أَقطَعُه، تتراقضُ يُمَنةٌ وَيَسرةٌ، ترحلُ بعيداً بعيداً، ثُمَّ تَعُودُ طائِعةٌ إلى مِغارِلاتِي، إلى أن يَعتَرِيَنِي المَلَلُ بُرْهةً أو بُرهَينِ؛ سَاميَ الخِيطِ، أَعايِبتُها، أَفكُها، ثُمَّ لأَخطُها،

وأرميها في الِوراءِ:

كَرَّةٌ من هُراءِ.

وأمضي إلى النِّبْعِ، أغسَلُ وجهي من الوسواسِ والهولِجسِ والكانناتِ⁽⁶⁾، أرى – في مِراتِنه – ما لم يَرِه الرُّسُلُ والأُنبياءُ (الغَيْبُ)، فَيطمئنُ قلبي تماماً، فأَوي إلى شِجرةٍ، وأنامُ.

III

وَدَكَروا أَنَّ السِّلاحَ لا يَعمَلُ في الكركدنِ، ولا يَقومُ له شيءٌ من الحِيوانات. قالوا يَحِبُّ الفاخِنةَ، ويَقِفُ تحت الشجرةِ التي عليها عُشُ الفاخِنةِ، وتَطْيِبُ بطنه بِهدِيرِها. والفاخِنةُ تَنقُحُ على قَرْنِه، فلا يَحْزَكُ رأسُه كي لا تَنفَرُ الفاخِنةُ.

القَرَوِينِي: عِنايَبُ المخلوقاتِ وغِرائِبُ المِوجداتِ

أُعايِبُ الزَّمنِ

أَراوُعُه، أُرُوغُ منه إلى أن يُصِيبَه الوَهْنُ: أَقَطعُ الخِيطَ الواصلَ بَيننا، حُرّاً طليقاً بلا رَسَنِ: أنا المُفَرَّدُ الفَرْدُ، الواحدُ الأَحدُ الوَحيدُ، وارثُ البلادِ والعِبادِ،

أنا الأبدِ

والكوْنُ كَرَّةٌ سَقِيمَةٌ في يَدِي، أَتَقادِفُها بِرجلِي في مَلَلِي (ما أطولُه، ما أعمَقُه)⁽⁷⁾، أَشَوِّطُها في الخِواءِ، تَعُودُ طائِعةٌ إلى يَدِي، أَضربُها في الحائطِ بِعِلٍّ، فترتدُّ في وجهي (لكلُّ فَعْلٍ رَدٌّ فَعْلُ: إلخ ...)، فأَبقِرها في حَقْدٍ ولَذَّةٍ سوداءٍ (أنا تَرَبَّيْتُها الخَصِبةَ)، أرمي بأَحشائِها إلى الكلابِ الضَّالةِ، تَنفُضُ عليها في شَبَقٍ مَجنونِ أنا الكركدنُ الوحيدِ⁽⁸⁾

ماتَ الذين أُحِبُّهم، وبقِيتُ مِثلَ السِّيفِ فَرِداً، يَهْرُبُ ظِلِّي مِنِّي، تَغْمُضُ عَينُها الفصولُ عَنِّي، هل كنتُ نائِماً بالكهفِ دَهرًا، أَحتسِي غَيبوبةَ حامِضَةٍ، أم أَحتمي من الرِّياحِ والوقتِ بأقنعةِ الاحتِضارِ الطويلِ

الهُو بالمُستَحِيلِ

كُدُميةٌ طفولِيَّةٌ جِوفاً: أَقذَفُها في الهِواءِ، والقَفْها قَبيلَ ملامِسةِ الأرضِ (أفرَحُ بِنِجاحِي في المِحاوِلَةِ)، فأَقذَفُها والقَفْها، أَقذَفُها والقَفْها، إلى أن يَعتَرِيَنِي نَعاسٌ نَحاسِيٌّ صَقيلٌ⁽⁹⁾، أَنسُها خِلَسةً في جِرايِ المُهَتَرى، وأويَ إلى ظِلِّ غِيمةٍ هاربةٍ، فأَنامُ

سَيِّداً للأَنامِ

هكذا تَنامُ في الكانناتِ، مِيتَةً صُغْرى (أستَريحُ فيها منها: صَحَبَ وصِراخُ، شِجاراتُ تافهةٍ، ومكانتُ طفولِيَّةٌ، لا تَنتهِي): وَحينَ أَصحو أَنحَسُها إلى مدارِئِها، تَغسَلُ وجُوهُها، تَحملُ سِلالَها، وتَبْداُ النَّهارَ

بدايةَ الكونِ

أَم

وقَتٌ لأَحْتِضارِ

قصائد

...أوروك

مؤيّد الراوي



أنا الجالسُ على كِرسِيّ العرشِ

أَهْدُمُ وأرْمُمُ ما بداخلي لأَستَشْرِفُ وأَري تَحولَ الأشياءِ،

لكن قِواثِمِي تَهتَزُّ مِنذُ أمدٍ من العِزلةِ؛ لم يَعدِ لِلصِّداقاتِ بَريقٌ، ولِلمكانِ دَهِشةٌ

لذلك أَغلَقْتُ البابَ وأوصدْتُ النِوافِذَ لأَقرأَ عن الماضي، لا عن الحاضرِ.

أَستَحْضِرُ الآنَ أوروكَ ونِينِوى أبنِني الزَّقِوارةَ وأَطلقُ الأَسودَ ثُمَّ أَصطادُها

دونَ أنْ لأَخاصِمُ سَفرَ المِلوِكِ والكِهنَةِ.

رَبِّما تَعلِمنِي الأَساطيرُ أسبابَ خِصامِ الأَلهَةِ ونِزوةِ السِّطوةِ التي تَقلبُ المِدنَ:

كلُّ ما يَحيِطُ بالذِّاكِرةِ، وَمِنذُ فَجرِ السِّلالاتِ،

جِوْعٌ وفِيضانٌ، عِراباتُ خِيوِلٍ وِرماحِ،

حِروبٌ وحِرائِقٌ ومِلكٌ يَغْمِسُ سِيفُهُ

في مِياهِ الخَلِيجِ بَعدَ أن يَطا بِالخِيلِ العِظامَ، وَيَهبِشُ السِّبايا مَقبِداً بِالسِّلالِسلِ.

(6) هِىَ مِخلِوقاتِ الخِبالِيَّةِ، أَصنَعُها – في

ذَهنِي، وَقَتَ الفِراغِ (ما أطولُه!) – مِن بابِ

التَّسْلِيَةِ الذَّهْنِيَّةِ.

(7) مِن أَينَ ياتِني كُلُّ هَذا المَلَلِ الخَبِيبِ،

كُحُبارٌ دَهِمِيّ، يَنفُذُ مِن كُلِّ الفُتُحاتِ

والنَّسَمِ؟ مِن أَينَ؟ وَكَيْفَ، لِمَذا، مَتى، مَن؟

أَيُّها المَلَلُ اللَئيمُ!

(8) لَيسَ بِمعنَى «الْفَرِيدِ»؛ فَفَصَّلِتهُ ما

تَزالُ مَوجُودةٌ بِالبُلدانِ الأفَريقِيَّةِ، جَنوبَ

الصَّحراءِ الكُبرى. أَمّا المِوطَنُ الرِّئِيسِيُّ

لِها حَالياً بِالعَالمِ، فَهُوَ البُلدانُ الواقِعةُ ما بَينَ

المِحيطِ والخَلِيجِ.

(9) النعاسُ النحاسيُّ الصَّقيلُ: نِوعٌ مِجهولٌ

مِن النعاسِ، لا تَعرِفُه القِوامِيسُ ولا دِوائُ

المِعارِفِ.

أوروك ثانية وثالثة تتهدّمُ،

والأكفُ مخضّبةٌ بالدمِ المَندُورِ،

ترتفعُ مِمعَ البِهيجَةِ سِحابَةٍ مِن

غِبارِ،

ترتدي السِوادَ أَمَلَةً بِالوَعودِ.

والمَقاصِدُ سَراِبٌ يَتَجَدَّدُ.

هَذا الحاضِرُ يُغلقُ بَوابَتهِ

وهَذا التَّارِيبُ بِمِضِيِ أَمامي

مِسكوناً بِوشَمِ الضَّحايا

سأَغلِقُ بابِي ثَانيَةً أمامَ أَشباحِ

الماضي

تَسدُّ عَلَيَّ القِوَالُ أِبوابَ السِّماءِ،

لكن أوروك حاضِرةٌ

وَضِجَةُ أَشباحِ الحِفاةِ تَدقُّ الأَبوابَ

وتَهْدمُ الجِدارَ.

سأَتَركُ المِدينَةَ المِعاَصِرَةَ

أَرْمُمُ وأَهْدُمُ ما بداخلي

أَعزِقُ البِيوَتِ وأُحرِثُ الأَنهارَ

أَنسى الوِهمَ وأَبعَدُ بِغِدادِ عَني.

تَسْتَمَلِكُنِي أوروكُ وَلَكِنَّشَ

تَحوِلُ في اتِّجاهاتِ

مَعلَقةٍ على رِقابِها الأَدِيعَةِ،

تَحمِلُ خِرقاً

يلفُها الغِبارُ

وأنا اهرَبُ مِن ثَقلِ حِملِي

لكن الأَشباحَ تَلاحِقُنِي

وَتَسْجُمُ مِكانِي

وقَد أَثَقَلتُ أَبوابِي

بأَقفالٍ مِن حَديدِ.

روبرتاج

شعراء النشيد الوطني

سهى شامية

إنها إحدى أولى القصائد التي نحفظها من الطفولة، دون أن نعرف عن شاعرها شيئاً، بل دون أن نعرف من هو أصلاً؛ قصيدة النشيد الوطني، التي تُلْهِب مشاعرنا وتبلورها تجاه الوطن الذي ننتمي إليه. من هم الشعراء الذين كتبوها؟ هذا الروبرتاج يُعرِّف بهم وإن بطريقة كلاسيكية تشبه كلاسيكتهم في كتابة أناشيدهم.

رشيد نخلة... أمير الزجل

ولد رشيد نخلة، مؤلف النشيد الوطني اللبناني «كلُّنا للوطن...» في العام 1873.
باشر عمله المهني ككاتب تحرير قائممقامية بلاد الشوف، على عهد الأمير مصطفى أرسلان، في زمن المتصرّف نَعُوم باشا، ثم في الجندية اللبنانية، فمدير العرُوقب الشمالي 1907 خلفا لوالده، وقائمقام جرّين 1911، قبل أن يتولّى مديرية دير القمر الممتازة 1914، وفي العام 1925 بات محافظا لصور. ورغم هذه المناصب احتقر نخلة السياسة ووصفها بشتّى النعوت: «قبر المروعة»، «حرفة المصلحة»، «صناعة الحيلة»...
أسّس جريدة «الشعب» في عين زحلنا العام 1912 وكانت تُورَّع مِجانًا «في سبيل الحرّية ولوجه الأدب»، وحين عهد بها إلى ابنه ووحيدهِ الشاعر الشهير أمين نخلة كتب له: «... فكُن أنت برّا يا أمين بعهد/ ومثلك مِنّي من بعهد الوفا وفي».

لنخلة في الشعر الفصيح «ديوان الشاعر السماويّ»، اختار له هذا الاسم لقول وليّ الدين يَكنْ في صاحبه (كتاب «عفو الخاطر»، 1955) إنه «شاعر سماوي». وله في الزجل: «معنى رشيد نخلة» (1945)، «عنتر» (رواية)، «محسن الهزّان» (رواية، 1936)، «تكملة معنّى رشيد نخلة»، «الديوان اللبناني».

يقول مارون عبيد: «إن الرشيد خير من حفل زجله بالصور والمعاني والألوان، وقد تجد كثيراً من هذه الصور في الشعر الفصيح، لأن أبا أمين شاعر فصيح واسع الاطلاع، وقف حياته على السياسة والشعر...».

ينفي رشيد نخلة أن يكون الزجل منافساً للشعر الفصيح، لكنه يدلل على أهميته ناقلًا كلام الكاتب الفرنسي موريس بار في «كتاب المنفى»: «الآن عرُفْتُ ما كنت أجهله، فإنكم، أنتم جماعة الشعراء الشعبيين، تعيشون في بيوت الناس، ونحن نعيش في كتبهم... فلا بدع إذ نراكم أشدَّ حرارة منّا». ثم يتناول الشاعر الفرنسي الزّجَال الشهير ميسرتال (1830 – 1914) إمام الزّجّالين في فرنسا، والغائب «جائزة نوبل للأداب» (1904)، والذي كان ينافس فيكتور



خليل مردم بيك، رسم: صايل الكفيري.

المعلوف: «كنتُ بالساقين سبّاقُ الورى/ ويساقى فُرْتُ في خَصل السباقي/ يا رشيد القوم للتاريخ قل: / ليس تحيا نخلةُ إلا بساق».
(اعتمدنا في سيرة رشيد نخلة على كتاب ميشال خليل جحا الموسوم «أعلام الشعر العامي في لبنان».)

خليل مردم بيك... أستاذ نزار قباني

خليل مردم بك (1895 – 1959) مؤلّف النشيد الوطني السوري «حماة الديار...»، شاعر دمشقي تركماني يعود بنسبه إلى جد تركي يدعى لالا مصطفى باشا، وهو فاتح قبرص.
تغنّى هذا الشاعر بالشام في أجمل شعره، فوصف بردى وقاسيون واليربوعين والغوطة، كما وضع كتابًا بعنوان «شعراء الشام في القرن الثالث للهجرة» درس فيه حياة وشعر العتابي وديك الجن وأبي تمام والبحترى، كذلك ألف كتابا بعنوان «الشعراء الشاميون» درس فيه حياة وشعر سبعة من الشعراء الشاميين المغمورين، عام في وطن مقسّم الميول والنزعات والطوائف، أشبه ما يكون بالفنيسفاء وبرج بابل. فقال رشيد بك: ولكن الشعراء المتبارين لا يعدمون إبداع النشيد الجامع لمختلف النزعات في الوطن، كأن يقال مثلا «كلنا للوطن». فقليل له: هذا والله أبرع استهلال، فليتك يا رشيد بك تمضي في النظم عليه، وهكذا كان».

إلى أن تقول الصحيفة: «وكان رئيساً للوزارة يومئذ فخامة الشيخ بشارة الخوري، فلما أرسلت إليه القصيدة الفائزة وعليها اسم ناظمها قال في مجلس الوزراء هذه الكلمة المشهورة: «الحمد لله فإن صاحب نشيدنا الوطني من أشهر رجال الوطنية». وكان في الأصل هذا المقطع: «ما عرانا انفصال في العلم العصيب/ الصليب الهلال الهلال الصليب». فاجتمع فخامة الرئيس الشيخ بشارة إلى رشيد بك، واقترح الشيخ بشارة حذف هذا المقطع، وكان ذلك في جلسة لمجلس الوزراء، كي لا يكون في النشيد ما يذكر اللبنانيين بطائفية وانقسام. فقبل رشيد بك بذلك وحذف المقطع».

توفي رشيد نخلة في الباروك العام 1939، وقد رثاه خليل مطران قائلا: «إذا ما روضة الآداب باهت/ بعالي الدوح باهينا بنخله».

كما رثاه شبلي ملاط بقوله: «الواسع الصدر، إلا أن يقال له/ لبنان قد مسّه ضيم فيجندم».

بُويِع رشيد نخلة بامارة الزجل سنة 1933 فكان أول أمير للزجل في لبنان. وقد أقيم احتفال كبير لهذه المبايعة في «نادي الكريستال» (13 نيسان 1933) لم يحضره رشيد نخلة لأن ساقه كانت قد بُترت بسبب مرض السكري الذي أصابه. وعن ذلك يقول عيسى أسكندر

تحويله إلى سلام جمهوري على يد الموسيقي العراقي الراحل لويس زنبقة، وكان هذا السلام أيضا لحنا بلا كلمات. لكن بعد انقلاب «البعث» في 8 شباط 1963 تم اعتماد «والله زمان يا سلاحي» (لحن كمال الطويل وكلمات صلاح جاهين وغناء أم كلثوم) نشيدا وطنيا، وهو النشيد نفسه الذي اعتمدته الجمهورية العربية المصرية بين عامَي 1960 و1979. وما إن وصل صدام حسين إلى الحكم، حتى أقام مسابقة لإصدار نشيد وطني جديد، لكن الذي حصل أن مرسوماً جمهورياً صدر فجأة يقضي باعتماد نشيد من كلمات الشاعر السوري شفيق الكمالي والحن اللبناني وليد غلمية ليكون النشيد الوطني للجمهورية العراقية سنة 1981، ويحمل عنوان «أرض الفراتين». وكالعادة تم استبدال النشيد بعد سقوط صدام بنشيد آخر هو نشيد «موطني» لإبراهيم طوقان. ويُقال إن ثمة الآن مشروعاً جديداً لاعتماد نشيد جديد.

والجدير بالذكر أن الشاعر شفيق الكمالي (مواليد البوكمال السورية – 1929)، والذي كتَب في صدام البيت الأكثر نفاقاُ في تاريخ الشعر العربي: «تبارك وجهك الوضّاء فينا/ كوجه الله ينضخ بالجلال»، قد أعدم هو وابنه يأمر من صدام نفسه بتهمة العمالة لحساب «البعث» السوري، حيث أعطي الكمالي في السجن حقنة لتخفيف ضغط الدم الذي كان يعاني منه، وأفرج عنه ليموت بعد أيام بسبب السم الذي كان في تلك الحقنة!

مفدي زكريا... من السجن الفرنسي إلى المنفى الوطني
كان من أوائل المؤسسين لجماعات المقاومة الإسلامية في غزة القرن الثاني للهجرة، ينحدر الشيخ زكرياء بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، المُلقَّب به مفدي زكريا»، مؤلف النشيد الوطني الجزائري «قسما...».

ولد في بني يزقن جنوبيّ الجزائر العام 1908. وغداة اندلاع الثورة الجزائرية انخرط في أولى خلايا «جبهة التحرير الوطني» في الجزائر العاصمة، فاعتقلته فرنسا، ونظم النشيد الجزائري في سجن بربروس (الجزائرة رقم 69) بتاريخ 25 أبريل 1955 ولكنه المُنحَن المصري محمد فوزي.

بعد خروجه من السجن فرّ إلى المغرب، ومنه انتقل إلى تونس، للعلاج على يد فرانز فانون ممّا لحقه في السجن من آثار التعذيب. وفي العام 1965 وقف ضدّ الانقلاب العسكري الذي قام به هواري بومدين وزير الدفاع آنذاك ضد الرئيس أحمد بن بلة سنة 1965، فطرد من الجزائر. توفي مفدي زكريا في تونس بتاريخ 17 آب 1977، ويُقلّ جثمانه إلى الجزائر، ليُدفن في مسقط رأسه.

من أعماله الشعرية: «تحت ظلال الزيتون» (1965)، «اللهب المقدّس» (1973)، «إلياذة الجزائر»... وله عدد آخر من الدواوين المخطوطة بالأمازيغية.

كتب مفدي «نشيد العلم» بدمه، وأهداه للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية. أما «نشيد الشهيد» الذي نظمه في السجن فقد طلبت «جبهة التحرير الوطني» من المحكوم عليهم بالإعدام أن يُردّدوه قبل الصعود إلى المقصلة (1956).

إبراهيم خفاجي: شاعر الوطن والكُرة!

ولد إبراهيم خفاجي، شاعر النشيد الوطني السعودي «سارعي...»، في سوق الليل بمكة العام 1927. من رواد الشعر الشعبي والغنائي في الحجاز والسعودية، استفاد في قصائده من الوان «يماني الكف» و«الصهبة» وبقية الألوان والموشحات الفلكلورية في الحجاز.

من مأمور أخبار في الإذاعة إلى وكيل الشؤون المالية في وزارة

الصحة، فمديراً للشؤون المالية للمياة، ثم مفتشاً مركزياً للزراعة والمياه في المنطقة الغربية، تنقل خفاجي بين الوظائف إلى أن تقاعد.

غنّى شعره الحجازي الكلاسيكي مطربون أمثال طلال مداح ومحمد عبده وعبادي الجوهر وعبد المجيد عبد الله. ومن المطربين العرب: صباح، سميرة توفيق، نجاح سلام، وديع الصافي، كارم محمود...

من طرائف هذا الشاعر أنه لُقّب نفسه به شاعر نادي الهلال»، وقد علق لوحة أمام بوابته كتب عليها: «إذا لعب الهلال فخيروني/ فإن الفن منبعة الهلال»!

سعيد المزين أم إبراهيم طوقان؟

ومثلما للفلسطين «حكومتان» تتنازعان عليها في غزّة ورام الله، فلديها نشيدان وطنيان أيضا يتنازعاها: الأول «فدائي» لسعيد المزين (وهو نشيد حركة «فتح» التي حولته إلى النشيد الوطني لدولة فلسطين)، والثاني «موطني» لإبراهيم طوقان (ويُعتبر النشيد الوطني غير الرسمي للفلسطينيين منذ ثلاثينيات القرن العشرين عندما كانت فلسطين ما تزال واقعة تحت الانتداب البريطاني).

ولد سعيد المزين «فتى الثورة» في مدينة أسدود عام 1935 وهو من طلائع «فتح» الأولى عام 1959. طرد إثر التكية هو وأهله إلى غزّة، والتحق في السابعة عشرة، هو وصديق عمره خليل الوزير، بالمنظمات الطلابية المقاومة للاحتلال.

كان من أوائل المؤسسين لجماعات المقاومة الإسلامية في غزة عام 1956 بمشاركة كمال عدوان وأبو يوسف النجار. وآخر منصب تولاه هو المستشار الإسلامي للرئيس ياسر عرفات. توفي في الرياض العام 1991 في ظروف غامضة.

أما إبراهيم طوقان فقد ولد في نابلس العام 1905، وتوفي العام 1941، وهو الأخ الشقيق للشاعرة فدوى طوقان ورئيس الوزراء الأردني الأسبق أحمد طوقان.

تتلذذ على يد نخلة زريق الذي كان له أكبر الأثر عليه في اللغة العربية والشعر القديم. تسلّم القسم العربي في «إذاعة القدس» العام 1936، وعيّن مديراً للبرامج العربية، وأقبل من عمله من قبل سلطات الانتداب عام 1940. انتقل بعدها إلى العراق وعمل مدرّساً في مدرسة «دار المعلمين»، ثم عجله المرض فعاد مريضاً إلى فلسطين، وقد نُشر ديوانه بعد وفاته (دار الشرق الجديد، بيروت، 1955).

كان طوقان هزيل الجسم، ضعيفاً منذ صغره، نَمَت معه ثلاث علل حتى قضت عليه، اشتدت عليه وطأة المرض إلى أن توفي عام 1941 وهو لمّا يتجاوز السادسة والثلاثين من عمره.

محمد يونس القاضي... مكتشف أم كلثوم

ولد محمد يونس القاضي مؤلف النشيد الوطني المصري «بلادي بلادي بلادي لك حبي وفؤادي» عام 1888 وتوفي عام 1969. تقول إيمان مهران في كتابها المعنون «شيخ المؤلفين محمد يونس القاضي رائد التأليف المسرحي والغنائي» إن القاضي ارتبط وطنيا وروحياً بالزعيم مصطفى كامل وقد استمدّ كلمات نشيد «بلادي بلادي...» من خطبة له إثر نفي سعد زغلول ورفاقه. تعرّض القاضي للاعتقال 19 مرّة، وقد اعتقله الإنكليز مرّة حين سمعوا الجماهير تردّد أغاني مسرحياته في المظاهرات. وكما يروي في أحاديثه الصحافية فإن وكيل الداخلية آنذاك نجيب باشا قال له بعدما أمسك القفطان الذي يرتديه: «بدل ما تقول الكلام الفارغ ده دور إزاي تصنع جبّة في بلك الأول». ويعلّق القاضي

على هذا الحادث بالقول: «هذا الكلام ظلّ في رأسي إلى أن بدأت أنادي في الروايات والمسرحيات التي أكتبها بإنشاء المصانع ومنها أغنية: أهو ده اللي صار... ما لكش حق تلوم عليّ».

والقاضي هو مكتشف أم كلثوم، فقد سافر إليها في قريتها طماي الزهايرة بالمنصورة، وأقنع والدها الشيخ إبراهيم بالرحيل إلى القاهرة والتحوّل إلى غناء القصائد والأغاني العاطفية والوطنية إلى جانب الإنشاد الديني، لكن والدها رفض. وظلّ القاضي يكرّر معه المحاولة إلى أن وافق على أن تغنّي قصائد عبده الحامولي ومنها أغنية «وحقك إنت المنى والطلب». وبعدها لَحَن لها محمد عبد الوهاب أغنية خفيفة من تأليف القاضي مطلعها «قال إيه حلف ما يكلمنيش» وسرعان ما اشتهرت بها حتى أصبحت تنافس منيرة المهديّة سلطنة الطرب في ذلك الزمان.

ألف القاضي أجمل أغاني سيّد درويش ومنها «أنا هويت وانتيت»، «زوروني كل سنة مرّة»، «خفيف الروح بيتعجب برمش العين والحاجب»، «أنا عشت وشفت غيري كثير عشق...»... ويروي الصحفي المصري وجيه ندى قصة لقائه بدرويش قائلاً إن هذه العلاقة بدأت عن بعد، حيث ذهب القاضي إلى مكتب بريد باب الخلق ليتسلم بريد قراء «اللطائف» و«المسامير»، وكان وكيل المكتب من الاسكندرية، وسأله لم لا يكتب أغاني لسيد درويش، وظلّ يلح عليه، فلمّا أراد أن يتخلص من إلحاحه، كتب كلاماً هزلياً يقول مطلعُه «وأنا مالي ماهي اللي قالتني»، ونسي القاضي الموضوع، حتى فوجئ بأنّ الناس تتغنّى بلحن لسيد درويش يحمل هذا الكلام. فقرر القاضي أن يذهب إليه، وحين وصل وجد الإسكندرية كلّها تبحث عنه (أي عن درويش) بعدما انهال على زوجته جليلة بالضرب حتى حطم بعض أضلاعها! لذا فقد كان يُقابل سؤاله عن سيد درويش بالريبة والتوجّس. وظلّ يجوب الإسكندرية بالحظور، إلى أن أشفق عليه الحوندي وعلم أنه شاعر. فأخذَه إلى مقهى كبير بجوار المحكمة الشرعية، وهناك أعطى القاضي بطاقته للنادل طالباً منه أن يعطيها لسيد درويش حصرياً، ثم حضر إليه رجل واصطحبه إلى غرفة مستقلة في نهاية المقهى، ففرع أنه سيد درويش فقال له: «أنا كنت فاكرك ضيرير وعجوز ومهكم» وأجابه درويش: «والله النبي أنا كنت فاكرك أعمى وأقرع ونزهي بكتكب أغاني»... وتعانقا.

كتب القاضي أشهر الأغاني الخلية في زمانه، ثم كان أول من ألغاها في اليوم الأول من تعيينه رقيباً على المصنّعات الفنية، وكانت آنذاك تابعة لوزارة الداخلية. ومن أغانيه التي منعها بنفسه:

«إرخي الستارة اللي في ريحنا» (تلحين زكريا أحمد)، «بعد العشا» (تلحين محمد القصبجي)، «فيك عشرة كوتشينة» (تلحين وغناء محمد عبد الوهاب)... كما صادر أغنية «خليعة» أم كلثوم من تلحين صبري النجديدي بقول مطلعها «الخلاعة والدلاعة مذهبي من زمان» (سارعت أم كلثوم إلى جمع أسطوانات الأغنية من الأسواق ودفعت تعويضا لشركة الإنتاج، لكنها عادت وغنّتها بعدما أجرى أحمد رامي عليها تعديلاً فأصبح مطلعها يقول «الخفافة واللطافة» بدلاً من الخلاعة والدلاعة).

وقد دافع القاضي عن أغنية «إرخي الستارة...» قائلاً إنها بالقياس إلى زمنها «أغنية محتشمة» متابعاً: «ألا تستمعون لي أغنية لفائزة أحمد نقول فيها: قومي افتحي له الباب ولا أناديه».

ولخيراً من أشهر الأغنيات التي ألّفها القاضي تلك التي يقول فيها: «يا ست مصر صباح الخير يسعد صباحك يا عنّيه فين العدالة يا مونشير وبس فين الحرّية».

بحث

السراقات الأدبية في الشعر الجاهلي

هشام بن الشاوي

عبد الفتاح كيليطو ناقد قلق متجدّد، اشتهر بولعه بالتراث العربي وإخلاصه له، رغم تلك النظرة الدونيّة التي يتعامل بها أغلب المثقّقين العرب مع الثقافة

العربية الكلاسيكية، في حين يندهرون بالحدادّة الغربية. وفي «الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية» (ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي) يواصل كيليطو تنقيبه بين نفاثس التراث العربي، متطرّقاً إلى السراقات الأدبية والانتحال في الثقافة العربية الكلاسيكيّة، حيث يستطيع كل مُزيّف ماهر أن ينسب – غشّاً – نصّاً إلى مؤلّف ينتمي إلى الماضي، مميّزاً بين السرقة والانتحال؛ فالسرقة الأدبية تكون حين ينسب «س» كلامً «ص» إلى نفسه، بينما الانتحال يكون حين ينسب «س» كلامه إلى «ص»؛ في الحالة الأولى تنتسّر وراء الآخر، وفي الثانية نخفيه وراء أنفسنا. بالطبع، تقنية تعدد الأصوات عادة مترسّخة في السرد، فأفلاطون فرّق في «جمهوريته» بين المقاطع التي بلسان هوميروس، وتلك التي وردت على لسان شخصيات «الإلياذة» التي عاب عليها إخفاءها الهوية، التحوير والتقمّصات التي تُوهم القارئ بأن الشخصيات هي التي تتكلّم. في المقابل ترفض الثقافة العربية الكلاسيكية سرد المحاكاة، وليجأ المؤلّف إلى الاختباء خلف أقنعة كانثات خيالية، مثبّرًا الانتباه إلى خدعة تلك المحاكاة، لكن المسألة تختلف بنسبة الكلام إلى شخصية حقيقية أو شخصية خرافية لا تقل حضوراً عن الأولى في الثقافة.

المنتحل يحتاج إلى وجود كلام ينتمي إلى مؤلّف معين لينسج على منواله كلاماً آخر ينسبه إلى ذلك المؤلّف عنوة. هذه المحاكاة تتطلب الإقنّان، بحيث لا تميّز عن الأصل، ومعرفة كيفية إلغاء الناقل لصوته الخاص لإفساح المجال لصوت المؤلف المنقول عنه. يشبّه كيليطو هذا الناحل بمزيّف النقود الذي يروّجها في واضحة النهار وهي تطابق ما صنع الصيارفة.

مقدّمته الطلّية – يُنقّب في آثار طواها النسيان، ومهمّته أن يرسم رسماً فوق آخر ويكتب كتابة فوق أخرى، وقد أوّلى العرب النسيان مكانة مهمة لنظم الشعر، كما تشي بذلك نصيحة حفظ ألف بيت ثم نسيانها، حيث تتحوّل تلك الأبيات إلى ركام، وكان نظم الشعر ترميمٌ لذلك الركام، فيُبدع الشاعر صيغة جديدة مستعملاً المادة الأوان؟ أم تمجيد للتراث القديم، أم فضح للطريقة المتبعة في القصيدة؟ لم ينشغل عنتره بتجربته وحدها، وإنما بتجربة كل شاعر يولجه التراث، وكان معنى سؤاله ألا جدوى من وضع أبيات لا تعمل إلا على تقليد أخرى، وما قيمتها وهي تشدّد إلى أبيات الأقدمين! ويتفق مع ابن رشيق على

الوصلة لا بدّ من أن تعترضه السراقات. ويميّز النقاد بين صنفين من الاستشهاد (وهو قسم من السراقات)، فهناك الاقتباس (المرتبط بالقرآن والحديث النبوي) والتضمين (الاستشهاد بالشعر)، إضافة إلى صنفين آخرين، وهما الحل (نثر بيت شعري) والعقد (نظم مقطع نثري)، وأخيراً هناك التلميح (الإشارة إلى اسم أو قصة مشهورة)، لكن كيليطو لا يُدرج التلميح ضمن باب السراقات، لأن كل بيت ينقل بيتاً آخر، ويمكن للشاعر أن ينقل معنى من غرض إلى آخر (من الغزل إلى المدح مثلاً)، أو ينقل معنى من بحر إلى آخر، ومجمل القول فالسرقة بحسب ابن رشيق «ما نُقل معناه دون لفظه».

في ما يتعلّق بتوليد المعاني، يميّز النقاد بين ثلاثة أنواع من المعاني الشعرية:

– المعاني اليتيمة، وهي التي تكون في متناول الجميع كتشبيه الشجاع بالليث، وهو تشبيه يوجد في كثير من الثقافات.

– المعاني المولدة، حيث تفقد المعاني يُتمها حين يُلبسها الشّاعر لبوساً جديداً، وكل الشعراء يسعون إلى تملك المعنى المولّد بالتقليد، ومَن يَفُزْ يرتبط المعنى باسمه من غير أن يكون مخترعه، كما ذهب إلى ذلك الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، لكن سيادة الشاعر لا تعمّر طويلاً، فالمعنى مدار صراع لا يُعمر فيه الغوز ما دام مهذّباً بمن سينزع عنه قصب السبق.

– المعاني العقيمة، وهي المعاني التي يمتنع فيها المعنى عن التقليد ويعجز العقل لاكتماله، ومن

أبو ذؤيب

أبو ذؤيب

يشير كيليطو إلى التماثل الموجود بين السراقات والصور البلاغية. لكن تلك السراقات غير مضمومة بالضرورة عند النقاد العرب، فهـلا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه» (ابن رشيق)، في إشارة إلى خطاب الغير (التناسخ)، ولا معنى لانغلاق النص، ففي كل بيت وكل قصيدة نجد تشبه وشم اليد عند طرفه، ويتكرّر تشبيه الكتابة تشبه وشم اليد عند طرفه، وفي محاولته لابتداع إلى استنساخ نماذج قارّة، وفي محاولته لابتداع

اليسارق في هذه الحالة هو جميل (ناظم البيت)، لأنّه قلّد طريقة الفرزدق، ولو أن الفرزدق انتحل بيتاً عُذرياً لجميل، فسيلقى أشد المعارضة، لأنّه لا يُجيد الغزل وأبياته في هذا الغرض مشهورة بضعفها.

ويُروى أن الفرزدق كان حين تروقه أبيات في الفخر يسأل قائلها أن يدعها ويمتنع عن روايتها باسمه، فإن لقي إعراضاً لجأ إلى التهديد بالهجاء، وتبقى الأبيات «المعتصبة» مرتبطة بقائلها، ممزّقة، ذات رأسين وتنظر إلى اتجاهين. ويسرد كيليطو حالة أخرى طريقة للانتحال، نقلاً عن «البيان والتبيين» للجاحظ، حيث كان أبو نواس ينسب بعض الأبيات إلى صديقه المجنون «أبي يس» بعد أن يُحفّله إياها، والناس تصدّقه، لأن شاعر الخمریات كان يتقمّص شخصية المخبول وهو ينظمها، وهذا الأخير كان يعتقد أنّه نبيّ وملك وشاعر بالفعل.

القصيدة متعدّدة الأزواج

يتحدّث كيليطو عن شعراء التكبّس، واصفاً الشاعر الذي يمدح أكثر من أمير بقصيدة واحدة به الخيَاط المتنقل، علماً أن تلك القصيدة يحتكرها الأمير حين يدفع ثمنها، وتظلّ مرتبطة بشخصه، لكن الشاعر لا يمدح خليفة بعينه وإنما يمدح الخليفة، ولا يمكن أن يعرف الممدوح إلا بالشهرة، والعلاقة بين الأمير وقصيدة المدح ليست علاقة ضرورية، ولا مفر، إذا، من الخداع، لكن من الخطأ مدح الوزير بخصال الملك أو القائد، فكلّ نموذج كلام يناسبه وخصال تخصّه دون غيره، وهكذا يصير الكلام مثل الثوب، وقد نصح أبو تمام أحد تلامذته: «كن كأنك خيَاط يقطع الثياب على مقادير الأجسام»، لكن يحدث أن الثوب المخيط ترتديه مجموعة من الناس تتمتّع بالمقاييس نفسها، فيبيع الشاعر (الخيَاط) الثوب إلى مجموعة أشخاص موهماً كل واحد منهم أنّه صاحب الحق المشروع، وحين يأتي أوان التسليم يشدّ الشاعر الرحال إلى مكان آخر، حاملاً معه الثوب، ليعيده إلى حالته الأولى، ولتتكرّر العملية نفسها. ويضطر الشاعر إلى إدخال بعض التعديلات على ثوب قصيدته، (في حال وجود اسم مثلاً)، كما يتجنّب ذكر صفة من شأنها أن تذكر بأمير معيّن، وهكذا لن يكون على الشاعر أن ينظم طيلة حياته إلا قصيدة واحدة، وهذا نوع من «السرقة الذاتية»، وهذه السرقة لا تنفع إلا الشاعر المتنقّل، أما المقيم في البلاط فيحتّم عليه نظم قصيدة مدح جديدة في كل مناسبة، وإذا كانت قصيدة المدح ناجحة ظنّ سيستخدمها الشاعر سوى مرّة واحدة، لأن شهرتها ستسببه وتنتشر في مختلف البلدان وتلقّ بالذاكرة، بيد أن ابن رشيق يدعو إلى ألا يُعاد استعمال هذه القصيدة إلا إذا رفض الأمير الذي وُجّهت إليه أن يُكافئه عليها، والقصيدة لن تجد من يطلبها إلا إذا ذاع الخبر بأن «بنت» الشاعر سبق أن زوّجت من غير مهر، وكى يحصل الشاعر على أكثر من مهر لقصيدته عليه أن يزوّجها لأكثر من أمير، دون أن ينشيع خبر الزّواج المتعدّد، والقصيدة

متعدّدة الأزواج لا تخلو من شبه مع النصوص التي لا يُعرّف مؤلفها، والتي يذكرنا أسلوبها وموضوعها بأسماء عدد من المؤلّفين.

الشعر والصيرفة

يشكك كيليطو في الشعر الجاهلي، وفي كونه قد علّق على الكعبة وكتب بماء الذهب، كما ذهب إلى ذلك أكثر من مؤرّخ، فالقصاصد المنحولة أكثر أصالة من القصائد الأصلية، والمُزيّف يكتّ الاحترام للنص «الأصل»، ويقلد خصائصه في أدقّ الجزئيات، والمؤرّخ مُجبر على قبول كل ما نقله الرواة الأقدمون من شعر جاهلي، وكانت تصادفه روايات مختلفة للقطعة الواحدة، لأن الشعر كان يُتناقل شفاهاً، فضلاً عن الانتحال، حيث كانت بعض القبائل، بسبب العصبية القبلية والنزاعات السياسية والدينية، تلجأ إلى نسبة بعض الأشعار إلى شعراء أقدمين، والنحاة كي يُثبّتوا صحّة قاعدة نحوية يعمدون كذلك إلى وضع أبيات ينسبونها إلى الشعر الجاهلي. لذلك تبنّى علماء اللغة عند جمع هذا الشعر منهج علماء الحديث الذين كانوا يعمدون إلى التحقّق من السند أو سلسلة الرواة، للتمييز بين الأحاديث الصحيحة والأحاديث الموضوعة. فرغم توبة الوُضّاع، فإن تلك الأحاديث الموضوعة تتناقّلها الأقوادم، وقد يجد المزيّف التائب نفسه عاجزاً، حسب ابن الجوزي الذي خصّص كتاباً لهذه الأحاديث، ويمكن أن يُمضي بقية حياته مرتحلاً

في بلاد الإسلام بحث الناس على نسيان تلك الأحاديث التي وضعها... لكن في حالة الشعر يحدث أن يكون الصيرفي – الناقد (الحريص على سلامة سوق النقد) مزيّفاً، وسبق أن دسّ بعض الأشعار الجاهلية، وعندما يكشف عن زيفه يمتدّ الشك إلى بقية الصيارفة (نقاد الشعر). ومثل بقية المؤرّخين يختار كيليطو في زمن تأليف المعلّقات: قبل الإسلام أم في القرن الثّاني؟ معتبراً أن المتلقّي يحتاج دائماً إلى تصوّر عن قائلها، وأن القطعة الشعرية تدرك من خلال معرفة مسبقة عن الشاعر، وحين لا تكون هناك معرفة به تكون مفترضة، وفي هذه الحالة يكون النص المنغلق نصّاً بلا أفاق، ولا أحد تتّاح له الفرصة لتأمّل هذا الكائن العجيب، ويختلف موقف المتلقّي من أيّ قطعة باختلاف معرفته بصحّتها أو انتحالها، وتفقد قيمتها حين يكتشف أنّها وُضعت زيفاً، وتتخذ قيمة إضافية بتقادمها، لكن المحاكاة حين تصدر عن مؤلّف مشهور، فإن العمل لا يندرج في الهامش، لكنه لن ينجو من الالتباس، لأن «شبح المؤلّف الزائف يمتدّ أمام أفقه ويُعرقل (أو يُغني) تأويله».



لوحة:

راما جموخه.

منتفخاً من ماء الموت

في قارب صغير

سكاكين مسنونة في الليل العميق

مشكوكّة على الرأس

والتعابين خرجت من البحر

لا يجرح النهر

أن له ثقباً صغيراً في

قلبه

بالعدسة المقلوبة

أزهار الشّرّ

تخرج من القلب

من أذنيه الذي يُصغي

أراك

لخوّة هائلة من الدمع والسكينة

أدور

والطير فوقى صافّات

دمعة كبيرة مثل كرة المطّاط

أفندّها في الهواء

تخرج من القلب

بالحواس الخمس

وما فوقها

أفتفيك وأدور

بغالي وأنا

كلاب حراستي تجرّك

بلا صلاة

أو رؤوس حلقة

وكفّمة وحيدة أعود الى كوكب من

الماء،

وأنام

كفكرة قديمة

أحرق الأطراف المستعارة

والدم

الم العظام المحترقة أدّقّها

بأصابعي

بالحواس الخمس

وما فوقها

السموم في قدورها تغلي

السكر الأسود معلّق على الأبواب

وكل ذي طير يحوم سبعا

وأغيب

رأي

الشعر واقتصاديات السوق

خلدون عبد اللطيف

إحدى جمعيات الشعر الأميركية، تنشر إعلاناً عن تنظيم أمسية شعرية في مقرّها لعدد من الشعراء، وتشير في متن الإعلان إلى أن سعر التذكرة ثلاثة دولارات، مع إمكان الحصول عليها قبل خمس وأربعين دقيقة من موعد الأمسية المقرر سلفاً.
أيضاً، في العدد الصادر لصحيفة عربية مطلع شهر تشرين الثاني الفائت، ينتهي خبر الإعلان عن مهرجان الشعر العالمي والفعاليات الفنية المرافقة له في العاصمة البريطانية لندن بالعبارة الآتية: «للاستفسار عن المهرجان ومواعيده وحجز تذاكِر، يمكن الدخول إلى موقع المجمع الثقافي «ساوث بانك» على العنوان الآتي... إلخ».

غالباً، لن يُشدّ ظاهِرُ العبارة الختامية أو باطنُها انتباهَ كثيرين من العرب، شعراء وفنّانين وجماهير ذوّاقة، كونها في أصلها – مثملاً يُستدلّ من سياق الخبر- موجّهة بالضرورة إلى ذوي العلاقة والاهتمام من الإنكليز أو العرب المقيمين أساساً هناك والمتشبعين بذهنية «الأخر»، لكنها في عمّقها جملةٌ مُشَبَّعةٌ ببعض عناصر الدهشة عند تناولها من زاوية عربية خالصة. وباختصار، ودون تعقيد أكبر للأمور، حضور المهرجان الشعري والاستماع إلى القراءات الشعرية هو في المحصّلة صفقة ثقافية مدفوعة الأجر مقدّماً للراغبين بذلك، مع مراعاة الحجز المبكر للتذاكِر، وكأنّ الفعالية المُعلن عنها ليست أصبوحاً أو أمسية شعرية، بل حفلةٌ موسيقية أو غنائية لو احد من المشاهير. بهذا المفهوم، ينظر «الأخر» إلى الشعر ويتعامل معه باعتباره «فنّاً معرفياً خالصاً» أسوةً ببغية شُيع الفنون؛ فنّاً يمنحك الاستماع إليه متعةً صافية، ويُعزّز اتّلافك حوله وتحرّرك له. إلى هذا الحدّ، تأخذ الأمور مجراها الطبيعي ضمن السياق العام، لكن على الجانب المقابل، هناك «ثمن» يجب تسديده للحصول على متعة صافية كهذه من كل راغب بحضور أمسية شعرية، وهناك بالتوازي حملات دعائية وإعلانية يقوم المُنظّمون على التخطيط لها بأساليب وطرق احترافية لتُخرج في أبهى حلة وأكمل صورة، وتسهم تالياً في تقليص المسافة بين أطراف العلاقة.

نظرة كهذه إلى الشعر وأُسلوبية التعامل معه بذهنية تجارية قد تبدو مفاجئة برُمّتها للكثير من العرب، سواء من كان منهم مهتمّاً بالشعر أو بعيداً عن حلقاته. فأتّي تخوم هي تلك التي تصل بين الشعر بمفهومه الأثني عبر أطوار الإنسانية والثمن بمفهومه النفقي الصرف في اقتصاديات السوق؟

العدد 34 – الأربعةاء 1 كانون الأول 2010

الخليجيّ الإنفاقَ لحضور واحدة أو أكثر من تلك الأمسيات. من إحدى زواياه، يبدو الأمر علائقياً في ارتباطه بجغرافيا المكان الذي تقام فوق أرضه أمسيات الشعراء العرب، دون أن يتورّطوا أنفسهم في تفاصيل وشروط حضور الجمهور للأمسية بتذاكر أو بدونها.

من زاوية أخرى، قد يتبادر إلى الأذهان السؤال عمّا سيختاره الشاعر العربي لو خيّر بين تقديم أمسية مجانية وأخرى مدفوعة الثمن سواء فوق أرضه أو فوق أرض «الأخر». على مستوى شرعيّة السؤال، يبدو وكأنّه ينزع من الشعر نقاءه وجذوة قلّقه، أو يُجرّده بهذه الطريقة من قيمه ومبادئه، ويُسقط عنه جماله الوجدانيّ. أما على مستوى الإجابة، فربّما يفكر الشاعر ها هنا بطريقة مختلفة، فيشترط مقابلاً مادياً لإحياء أمسيته، وربّما يكون وسطياً – مثالياً فيوافق على إحياء الأمسية شريطة رصد ريعها ومردودها المادي لمصلحة مشروع خيري، أو ربّما ينحاز في خياره بالكامل إلى الجمهور، مشترطاً إقامة الأمسية بالمجان وإسراع الأبواب أمام جمهور الشعر. قد يستهجن الكثيرون اشتراطات الشاعر الذي فكّر بذهنية التاجر، إلى حدّ الطعن في أخلاقياته (الشعرية)، لكنه في المقابل يبرّر إجابته بالقول إن معظم الأنشطة الإنسانية في الوقت الراهن خاضعة إلى منطق السوق والتجارة أو في طريقها إلى التظهار وفق هذا المنطق تدريجياً وبوتيرة متسارعة، بل حتّى بعض المحاضرات التي يُلقّيها رهُط من الوعاظ ودعاة الدّين أضحت مُستدرجة نحو ذلك المنطق دون أن يُنظر إليها باعتبارها حسابات بنكية مفتوحة، فلماذا يُقضى الشعر من هذه الدائرة؟!

في مدينة حيفا الفلسطينية منتصف شهر تمّوز 2007، أقام الشاعر الراحل محمود درويش أمسيته «الإشكالية» في قاعة «الأوديتوريوم». وقتذاك، نظّمت تلك الأمسية وفق ذهنية «الأخر»، حيث الدخول إليها والاستماع مباشرة إلى درويش كان بموجب تذاكِر مدفوعة الثمن. ورغم استهجان البعض لتنظيم الأمسية في مدينة حيفا نتيجة مواقف سياسية محدّدة، إضافة إلى تنظيمها وفق هذه الذهنية «الخيلة»، إلا أن التذاكِر نفذت جميعها خلال يومين من تاريخ الإعلان عن إقامة الأمسية، وعاد ريعها بالكامل كما تردّد إلى المسرح الأكبر في حيفا وليس إلى جيب درويش، الذي يبدو أنه كان يُدرك أبعاد هذه الخلطة من الضرورات الإعلامية والتنظيمية دون أيّ اعتراض، لذا في الحساب أن قائمً ليقراً الشعر أمام «جمهوره» وفوق أرضه، لا فوق أرض «الأخر».

العدد 34 – الأربعةاء 1 كانون الأول 2010

بورتريه

تشارلز بوكوفسكي الذي كان يعيش النساء وشرب البيرة

أكرم قطريب

نقد الألم

«ما من نقد متداول في سوق المعرفة إلا الألم».

ميخائيل نعيمة

مع تشارلز بوكوسكي الشاعر الأميركي الشريد الذي لم يدر كم زجاجة بيرة شرب في حياته ولا كم امرأة انتظر كي تدقّ بابه فجأة في مساءات سان بيدرو، أو وقع خطوات إحداهن على درج البيت. أمضى حياته يهذي ويكتب عن عوالم لوس أنجلوس السفلية التي كانت تسكن رأسه بينما هو لم يستقرّ في مكان.

أي شيء يلمسه أو تقع عليه عيناه سيصير شعراً وكلاماً يرويهِ بفكاهة مريرة. هذا الشاعر الذي قدم من ألمانيا وهو في الثالثة سيقلب أميركا رأساً على عقب وسيحوّل كل جادات لوس أنجلوس إلى ميدان روحي وجسدي لكتابته: نساء وبشر وطرقات وعذابات الفرد المُحاط برعب لم يعرفه على مرّ العصور. وحيد وشاعر حرّ مطرود من الجَنَّة الأميركية. على الرغم من انجذاب هوليوود إلى بعض شغله لكنها حوّلتَه في السينما إلى وسيلة دعاية وإعلام:

أساءت استعمال بَحّة الأكم الصافية التي تحيط بجملته. جملة شارعيّة خفيفة مُفزعة. فكاهة وحرّيّة وأسرة وغرف وأسمال متطايرة. روائع ونساء وبيوت وبارات وأصوات محرّكات ومصانع مضطربة ينعكس بخانها غيماً مليئاً بالشحم.

لقد كشتط هوليوود لحم تشارلز بوكوسكي عن عظمه. شُمعت الرجفات الهائلة التي توحوها كتابته، وبدأ الممثل الذي يؤدي شخصيته أبله لا يستطيع أن يأخذ منه سوى طريقته في التدخين، لكن على شيء من العته، وكان الذي يتحرّك دمие مربوطة بخيط السيناريو لا النص الأصلي ولا حياة كاتبه!

العام 1994 مات تشارلز الذي كان يعيش النساء وشرب البيرة...

الأيقونة الغاربة... وواحد من المّع صعاليك أميركا.

هجاء أميركا

لم أنو هجاء القارّة، لكنه العجز عن وصف تلك الانفجالات الغامضة التي تنتابني وأنا أحاول فهم التجاورات التي تجعل منها بلداً متناقضاً حد الهلع. قارة بكل هذه القسوة حملت في أحشائها

إله أميركا الممدّد على السرير

<div><div></div><div> <p>بينما التلفزيون صحراء وأبار محترقة وأراض لا تهبُّ عليها ريحٌ</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>سرّها الله والجماهير تتسلّى بالسعادة وأخبار البورصة</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>وهم يحاولون لمس جسده كأي إسكندر عائد من الحرب يساق يُعطّيها الدم</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p><i>إلى بوكوفسكي</i></p> </div></div>
<div><div></div><div> <p>عين الليزر لا تنام حتى ساعة متأخرة من الليل مسترخية على السهوب والإله القاسي يُملّي وصاياه بين أردان الطبيعة بينما الملوك نذوا البلاد وراء ظهورهم واشتروا بها مديح الشعراء</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>كما هو على كنفه ترسانة أسلحة وبطّانيات وبسكويت مغمّس بالشوكولاته لأطفال يشبهون أبناء أبي ولخوة لي من أم ثانية</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>الذي لولهة سيبدو مروّعاً وشاعرياً</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>إله النابالم وأمير الهامبرغر</p> </div></div>
<div><div></div><div> <p>إله أميركا ممدّد وجريح على شواطئ الأطلنطي وفي مكان آخر من يموت بسببيه</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>إله أميركا ممدّد وجريح على شواطئ الأطلنطي وفي مكان آخر من يموت بسببيه</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>يتمنّزُه في شوارع الشرق وهو يضع قلبه على يده</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>إله النابالم وأمير الهامبرغر</p> </div></div>
<div><div></div><div> <p>أ. ق</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>إله أميركا الممدّد وجريح على السرير لا يكشف لك السرّ وهو يُعطيك دروساً في الموسيقى كل يوم سبت</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>إله يستمتع بحلاوة الطفس كلّها يجرّ العربات الثقيلة فوق البيوت التي أضاع</p> </div></div>	<div><div></div><div> <p>إله الكاميرا والمعدد على السرير الذي لولهة سيبتيعه قاطعو الحجارة في وديان إيريزونا</p> </div></div>

بورترية

عروة بن الورد شاعر «أم بيضاء» أكثر من امتدح الفن

ماهر شرف الدين

لا نأتي بجديد في كلامنا على أن عروة بن الورد مثل حالة اشتراكية بدائية، هو وصعاليكه، بذلت معنى «الصعلوك» من البائس الجائع، إلى المتمرد الثائر، بل والكريم أيضاً. لكن ميزة في شعر عروة «سيد الفقراء والصعاليك» تستحق الوقوف عندها، ألا وهي: مديح المال والغنى، حتى ليظن المرء أنه قد أسف في ذلك. فلم يمتدح الغنى شاعرٌ كما فعل عروة بن الورد، كما لم يذمّ الفقر شاعرٌ كما فعل هو. حتى حاتم الطائي الذي وُصف بأنه أكرم العرب، لم يبلغ شيئاً مما بلغه عروة في هذا المجال. وعلى ذكر حاتم لا بدّ من أن نتبادر إلى أدهاننا مقولة شهيرة لعبد الملك بن مروان: «من زعم أن حاتمأ سمح الناس، فقد ظلم عروة». فهذا الخليفة كان من أشدّ المعجبين بسيد الصعاليك إلى درجة أنه قال: «ما يسرُّني أن أحداً من العرب ممّن ولدني لم يلدني، إلا عروة بن الورد لقوله: إني امرؤ عافي إنائي شركة/ وأنت امرؤ عافي إنائك واحد».

وربّما يكون كرم عروة وحبه للسخاء هما من جعلاه صعلوكاً نهياً للأغنياء والبخلاء، فالمعروف أنه كان سيّداً في قومه قبل أن يتصعلك، وكما نعرف كان عروة، إذا ما أصاب الناس شدة، فتركوا المريض والمسّن في دارهم، يجمع أشباه هؤلاء المستضعفين من عشيرته، ويكفّ عليهم الكفّ ويكسوهم، ومن قوي منهم إما مريض فيبرأ من مرضه، وإما ضعيف تثوب قوّته، خرج به مغيراً جاعلاً لأصحابه المتخلفين في ذلك نصيباً؛ حتى أنه كان يؤثّرهم على نفسه. مع أن كثيراً منهم كان حين يتموّل ويغني ينتكر لعروة ومعروفه، لذلك تراه يقول: «ألا أن أصحاب الكنيف وجدتهم/ كما الناس لمّا أخصوا وتمولوا».

وبالعودة إلى موضوعنا، نجد قصائد عديدة لدى هذا الشاعر تدور في إطار مديح الغنى ومذمة الفقر، وربّما أشهرها تلك التي يقول مطلعها:

«يعني للغني أسعى، فإني/ رأيت الناس شرهمّ الفقير/ ... ويُقصيه النّدي، وتزدرية/ حليلته، وينهّره الصغير».

ثم يتابع وصف حال الغني الذي يشفع له ماله حتى في ذنوبه: «ويلّغي ذو الغنى، وله جلال،/

يكاد فؤاد صاحبه يطير/ قليل ذنبه، والذنبُ جمّ،/ ولكن للغني ربّ غفور».

بل إن الأمر وصل به إلى حدود الاختيار بين الموت والفقر، فلنستمع إلى ما يقوله في قصيدة أخرى: «فسرّ في بلاد الله، والتمس الغنى،/ تعشّ ذا يسار، أو تموت فتعذراً».

وفي قصيدة أخرى يُعبر عروة بفجاجة كبير عن فؤاند المال بالقول: «المال فيه مهابةٌ وتجلّة،/ والفقر فيه مذلةٌ وفُضوح».

وفي غيرها أكثر ذبوحاً بسبب بيتها الشهير («وسائلة: أين الرحيل؟ وسائل/ ومن يسأل الصعلوك: أين مذهب؟»)، يقول: «فللموت خيرٌ للغني من حياته/ فقيراً، ومن مولى تدبّ عقاريّة».

وبالطبع، الباعث الأول لهذا «الهيام» بالغنى والمال هو كما يكرّر

قصيدة من أوغندة

وجهها يبدو
بلا عيوب
أنوثتها صادمة «كما الكهرباء»
جواربها... ثوبها القصير
فتيات الستينيات
جميعلات فوق التصوّر
إنها تنظر من خلال الكاميرا
إلى الكون الممتد أمامها وإلى البعيد
مسحورة وساحرة
في الوقت الذي كانت فيه الأحلام بالحريّة
فتيّة،
وثروات أوغندة
حارّة، ولها صوت كالأزيز.
أمّي في السبعينيّات
أكثر تجهّم مع أن بشرتها
ما زالت بلا عيوب.
السنون الصعبة مرّت بلطف على شبابها.
جسدها ملفوف بثوب طويل من النايلون
حتى الكاحلين،
وبأكمام طويلة حتى الرسغين.

سوزان كيغولي
ترجمة: ليينا شدود

(*) لباس المرأة في أوغندة.

عروة دائماً: مساعدة البائسين والمحتاجين، متجنباً استعمال مفردة «الكرم» ومشتقّاتها (على العكس من حاتم الطائي مثلاً)، لا بل إنه يلوم زوجته إذا ما اعتبرت إطعام الفقراء كريماً: «أفي ناب منحناها فقيراً،/ له بطناينا طُنْبٌ مُصَيّت/ وفضلةٌ سمنةٌ ذهبتُ إليه،/ وأكثر حقّة ما لا يفوت».

إذا، لا يكتفي عروة برفضه اعتبار إطعام الفقراء كريماً، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، مُعتبراً أن ما يستحقّه الفقير هو أكثر من ذلك، ومستعملاً تعبيراً شديد الخصوصية: «وأكثر حقّة ما لا يفوت»!

ومن خلال هذا المشهد لتحرق عروة بن الورد إلى النجدة والمساعدة، وحتى البذخ فيهما، يمكننا أن نفهم أسباب «حقده» على الفقر والغور. ولذلك كان يستصرخ قومه دائماً: «أقيموا بني لبنى صدور ركابكم،/ فكلّ منايا النفس خيرٌ من الهزل».

والهزل هنا هو الجوع، الذي هو أشدّ صور الفقر مرارةً وبؤساً. وهذا يعرّز من خصوصية حركة الصعاليك الفريدة من نوعها في بيئة صحراوية شحيحة ومتقلّبة. لذلك يمكننا النظر إلى مديح عروة بن الورد للغنى والمال، خارج السياق الشخصي، على أنه مديح لرؤيا اجتماعية يتساوى فيها الناس ويتكافلون، فيكون للعاجز والضعيف والمريض ما للقوي والقادر والغني. لقد مثل عروة قيماً اجتماعية محلوّم بها، تدعو إلى المساواة والتكافل والتعاضد، وإن كان لم يجد طريقاً إلى ذلك سوى طريق الثورة والنهب وقطع الطرق. ولذلك طالما ردّد معاوية بن أبي سفيان: «لو كان لعروة ولدٌ لأحببتُ أن أتزوّج إليهم».

ولكن هل صحيح أنه لم يكن لعروة ولد؟ هل صحيح أنه لم تعد له سلالة تتواصل معه بسبب الفكرة الأولى للمساواة والحريّة؟ إذاً ما نسعى كل هؤلاء المتمرّدين من شعراء وثوّار أترا ما بعده حاملين الحلم نفسه وإن بصيغ جديدة وأكثر مواممة لعصرها؟ ماذا نسعى كل تلك الحركات التحرّرية الاجتماعية التي عصفت بمفاصل التاريخ الحديث، ولمّا تزل؟ أليس هؤلاء بالفعل «أولاد» هذا الشاعر الذي كان يخاطب قِدر الطبخ السوداء مكثّياً إياها بما لا يبضاه؟!

هنا

على أعلى الشجرة كان ما أريد

من حسن ظني، قرأتُ كثيراً من الكتب:
كنت أعلم أنني مُتخّن.

علمتُ أن شيئاً ما لن ينجح –
ألا أصعد إلى ذاك العلوّ، ألا أسقطُ
الفاكهة، فأحدى ثلاث يكون:
إمّا الفاكهة غير ما تصوّرت،
وإمّا ما تصوّرت لكنها لا تُشبع.
وإمّا أعطيها السقوطُ
وكالشيء المهشّم تُعدّك إلى الأبد.

لكن رفضتُ أن تغلبنني الفاكهة. وقفت تحت
الشجرة منتظراً أن يسعفني عقلي.
وقفت طويلاً برغم اعتقان الفاكهة.

وبعد سنوات عدّة، مرّ بي حيث أقف مسافرٌ
حيّاني بحرارة
كما يُحيي أخّ أخاه. سألتُ: لمَ لمْ أبدو حميّةً له،
ومن قبل لم أرّه.

فقال: «لأنّي مذك،
لهذا أعرفك. عاملتُ كل التجربة كمحاولة روحانية
أو عقلانية
لأستعرض أو أثبت تفوّقي
على من سبقوني. اخترت
حياة الفرضيات: وحفظني الحنين.
حقيقة، كان الحنين أكثر ما احتجّت، ويبدو
أن ما حققتُ أنت بالركود
هو ما وجدتُ أنا في التبدّل، في الرحيل».

النجيل

شيء ما
يأتي إلى هذا العالم

ترجمات

ثلاث قصائد للشاعرة الأميركية لويز غلليك

ترجمة: فادي جودة

ينادي: فوضى، فوضى...
إن كنتم تُبغضوني
إلى هذا الحدّ
لا تكثرثوا
بتسميتي: احتجاجون
إلى مسبّة أخرى
في لغتكم، أسلوب
آخر لتلوموا
قبيلة واحدة على كلّ شيء...

نموذجٌ صغير
للفشل. إحدى أهاركم الثمينة
تموت هنا كل يوم
ولا راحة لكم
حتى تهاجموا السبب، أي
ما تبقى، ما
هو أقوى وأثبت
من عواطفكم الشخصية...

لا أحتاج مديحك
كي أنجو. أنا هنا قبلكم، قبل
أن زرعتُ الحديقة.
وسأبقى هنا حين لا يبقى إلا الشمس
والقمر، والبحر، والحقل الواسع...

البستان
كان العمرُ معضلتنا، أمنيةً للتباطؤ.
أن نكون بلا حاجة، ولو حتّى إلى المساهمة.
فقط نتمنى التباطؤ: أن نكون، نكون هنا.

أن نحملق في الأشياء، بلا تشيُّث.
نُقلب أنظارنا، ولا نشترى شيئاً.
لكن تكاثّرنا: استنفدنا الوقت. زاحمنا
أبناءنا وأبناء أصحابنا. صرنا ضرراً
ولم نقصد أيّ سوء.

وواصلنا التدبير! نصلح الأشياء إذ تنكسر.
نُعدّل، نُطوّر، نساغر، ونصنّع الحقائق.
وبصلايةٍ واصلنا غرس الأشجار والأزهار.

لم نسأل من الدنيا إلا القليل. أدركنا
فظاظة النصيحة. راجعنا أنفسنا:
كنا على صواب، صامتين، لكن
لم نقدر على الشفاء من الرغبة، لا ليس تماماً.
أيادينا المنقبضة تفوح بها.

كيف استطعنا هذا الضرر، جالسين مشاهدين،
نتمشّي في الصحو، في المتنزه، في الحديقة،
أو على المقاعد أمام المكتبة العامة
نُطعم الحّمّام من أكياسٍ ورقيةً.

كنّا على صواب، لكن لاحققتنا الرغبة.
كفوةٌ عظيمة، كاله. وجرحنا
صغارنا: فتحوّلت
قلوبهم برداً. سألنا
من الدنيا القليل، أشياء صغيرة بدت لنا
ثروةً عظيمة. كان نستنشق مرّة أخرى الورد
المبكرة
في البستان: سألنا
القليل، ولم ندع شيئاً، ولكن ذبلَ صغارنا.

أو أنهم يصيرون حجاراً في البستان: كان
وجودنا
المستمرّ، سؤالنا القليل كلّ هذي السنين، كان
يعني
أننا لم نكفّ عن السؤال

سجال

كالفينه «اتحاد الكتّاب العرب»

جولان حاجي

سَيُفْضِي أي حديث عن «اتحاد الكتّاب العرب» إلى استرسال مزعج وعقوق مشبوه. فالأحاديث المتداولة عنه استيلاءات لا يخفى أنها بدهيات مضجرة نافلة، ومع ذلك سيُثير الجهر بها نقمة كثيرين أو لا مبالاة كثيرين سواهم، فالطريقة المُثلى في التعاطي هي عدم أخذ كل ما يجري على محمل الجد. ليس الاتصاد حسراً ولا بريئاً ولا مستقلاً، فهو كما يعلم الجميع مؤسسة «أخلاقية» تبيح وتُعرقل وتحظر، وهو كذلك منظمة حكومية شعبية ورقابية حزبية، مُسَيَّسة في تسيرها وانصياعها لغموض الرقباء وتصوبياتهم العجيبة، فالنصوص التي قد تنتظر إذن الطباعة أشهراً ليست سوى مسودّات الرقيب وتسلّيته يُهلّملها أو يمنع نشرها اعتباطاً، وقد يستلم الكاتب الزري المحكوم برحمة تلك الأمّجة غلافٌ مخطوطه مرصّعباً باختام الرفض، بينما المحتويات مفقودة في فوضى الخزائن. لا تحصي طرائف الأخطاء هذه، فما أشدّ غزابة المنوعات وتقلبات أحكامها. الحلّ بسيط: فليجلأ الناشرون إلى التموية بالنشر في بيروت، أو فليتعلموا كالبهلوانات كيف يسبرون على الحبال، وليُجلّوا المُثُل وليراعوا أصول النشر وفضائل قيمه.

لهذه المؤسسة الخدمية بارانويا بيرورقراطيتها وأهدافها وغموضها الخاص، وبالطبع مشاحناتها وسفاسفها وانتقاماتها وفضائحتها الصغيرة واختلاسات صنابيريقها، وعليها طبعاً تمثيل الأطياف الوطنية كلّها، ومنهم المغترّبون في أصقاع الأرض. ولها، أسوة بالمنظمات الشعبية والتعبوية الأخرى، مكتب تنفيذي وفروع في المحافظات ومجالس هرميّة التراتب ومرشّحون ضروريون في «انتخابات استئناس» تتكلل بالتزكية ولجان قراءة يُسدّد لها الكتب أو الهوافر سوماً مالية تقرأ مخطوطاتهم (بعض الطرف عن الموافقة أو عدمها). ولها كذلك مُسلمات لا يجوز المساس بها: لها أن تُحارب وتتعضّب وتُحاسِب وتُخَوّن وتُشوّه وتُصنّف وتشتبه بمن تشاء، لها أن تستخدم بحق موظفيها ومتنسبيها التنكيل الكلامي وسلطة الطرد والتأديب والمعاقبة معنوياً ومادياً.

لأن هذه الانتهاكات تصبّ، أولاً ولأخيراً، في مصلحة الثقافة العامة! ويبقى للمخالفين حقّ التعلّم والاسترحام. منذ سنين، فُصل هاني الراهب وأدونيس، ولم يوقّر المكتب التنفيذي المُحتجّين على ذلك القرار فطردوا بتهمة التطبيع ذاتها، وكان بين أولئك سعد الله ونوس وحنا مينة، والأخير أحد المؤسّسين عام 1969، إلى جانب صديقي إسمايل وعدنان بجعاتي وآخرين (كانت ثمة نواة سالفة اسمها «رابطة الكتّاب السوريين»، حُلّت إبان الوحدة بين سوريا

وحصر العام 1958). والحق أن نظير هذه الحوادث هو ما يُنيّهاها إلى وجود الاتحاد القانع بنسياننا له. وسط هذا التردّي المعيب، تستفحل الثرثرة عن المستقبل. يحرس الاتحاد أو ربّما يكرّس المناهج المدرسية في مواكبته لندهور التعليم، مُرسّخاً جزالة البلاغة القديمة وصمود إنشائها، بإصراره على المجابهة بالكلمات والتصديّ للإباحيات والدفاع عن العقيدة، إلى جانب الوفاء للقيم التي ينبغي صونها من الاندثار والارتقاء بها. يعلم الله إلى أين، فتلك فضائل لا غنى عنها وإن كانت رياءً متنكراً. ولجميع تلك الأسباب قد يلقق الاتحاد الكتّاب ويهدّدهم أيضاً، ولن يعدم مدافعا ينبري للذود عنه برجّ الأقلام وتجييشها في هذه المعركة أو تلك ويتنطح للدسانس، ضدّ «جائزة نجيب محفوظ» أو عمالة بورخيس... إلخ. هذا درس في الخوف وجزء من تشريح البؤس. فبمن سيحتمي الكاتب إذا اقترف ذنباً لا يدري كيف سيُكفّر أو يتوب أو يعتذر عنه؟ وهل ستعرف يده، إثر هذا الشقاء المحبط، مزاولة مهنة أخرى؟

كثُر ممن يتحاشون الاتحاد، ممن يُعتبرون فوضويين مارقين أو جنباء لأن الصعلكة النافضة مكروهة كالمرآح، يتحدّثون دائماً عمّا هو أدهى، قائلين إن للاتحاد أدواره في تكريم الموتى المغمورين وإدلال الأحياء، على يد بخلاء ومتنفعين متنفذين هم أحذق مما تتصوّر، لا يعلم أحد بالضبط كيف تغلظوا: مهيمنون ينقاسمون العطايا والغنائم، يجيدون لغة الوساطات والمحسوبيات، ويتنعمّون بفرض الوصايات والتلذّد بتسّم المناصب وإطلاق الأوامر واتخاذ الإجراءات الاحترازية. تطاولهم نعوثُ شتّى أُميّة، وصولية، انتهازية، تخلف، زيف، تكلف، أدلجة... إلخ، لكنها لن تُرحّضهم عن كراسيهم.

يشبه هذا الاتحاد مؤسسة متداعية في قرية نائية، تعاني أزمة أو مرضاً مزمناً في نقاهة لا تنتهي، لقد اكتهلّت أو شاخت وما من أحد يعرف كيف ستتعافى، ولكنها لا تزال تزهو بدعيّ مآثرها وتبهاى بما أنجزته في سالف أيامها الذهبية. إلى متى ستردّد التندّم على ما آلت إليه الأحوال، هذا التشكيكي المُدَي كالتثاؤب والتعاسة، هذا التصرّ على زمن ازدهرت مرافقه بأفلام زكريا تامر وأدونيس ومحمد عمران أيام إدارتهم منابرٌ ثقافية مختلفة؟

الاتحاد الذي احتضن أبناءه سيُعيّلم في كسب العيش وتخفيف «شظفه» وتأمين شيوخه أمانة، سيكفل ثقافة معاشاتهم الثقافية ليحفظ بذلك أحترامهم وما تبقى من كرامتهم، هذا إذا كان نضج الكاتب قد اكتمل ولم يناسبه العداء أحد أو يضمّر له



لوغو «اتحاد الكتّاب العرب»، وفي الصفحة المقابلة لوغوات المجلات التي يُصدرها هذا الاتحاد.

الموقف الأدبي الأدبيّ التراثيّ الأداب العالمية

– الأجنبية سابقاً، الفكر السياسي، التراث العربي)، وهناك من يواظب على النشر فيها متغاضياً عن «فداحة» الذوق في تصميم الأعلّفة ورداءة الطباعة وأخطائها، وقد يتخلّى طواعية عن مساحة مخصصة لكرمي لدرويش يستجدي مكافأتها أكثر منه، مستعجلاً صرف النقود لقاء كلماته الحذرة المحسوبة عدداً وصياغة. الكتابة هكذا أقصر الطرق إلى الإحساس المكتوم بالفشل ثم تأتي الفظاظة لأن أحداً لا يُقدّر المؤلف حقّ قدره.

لا يتوقّف الاتحاد عن إحياء (أو إماتة) نشاطات مخجلة تتجسّد في أمسيات وندوات موحشة: القاعات الرمادية فظيعة في تماثلها، الحضور قلة وهم أصدقاء مجاملون ومُحرّجون متأفّفون في السرّ. ثم ينال الضيف إثرها مكافأة شحيحة مخزّية مثل قلم رديّ أو

بدلة رياضة مُزوّرة في حلب. المعوزون تحل عليهم الصدقات، والمدراء يجزلون العطايا حقاً في مسابقاتهم، ويجودون بمكافآت المحتاجين الذين يتكبّدون «وعثاء السفر» لينزلوا ضيوفاً مغفّرين بغيار الطريق عند صديق في مدينة نائية، ثم يمنحهم مدير السيارات على أوتوستراد (المَرّة) لا يهدأ ليل نهار: كتب مسكينة مجهولة تخنّق مثل أصحابها في عَمّات التهميش لن يسمع بها إلا المغرّبون محفوفة بتهكماتهم، ألوان أغلفتها تنصل وأوراقها تنقّص على كشك الرصيف المشمس في زاوية المتحف الوطني.

ولكن مكافات التأليف والترجمة تصرف في النهاية، والأعضاء المحظوظون ينقاسمون منح الأسفار إلى مصر والصين والهند، ويسجّلون أسماءهم في قوائم المنتظرين للحصول على شقّة من شقق المشاريع السكنية في الضواحي، ويتمعون حالمين بتسديد تكاليف المعالجة الطّبية إذا فشلت كلاًهم أو أكبادهم أو اعتلت قلوبهم (للتذكّر مصر أيضاً)، هذا إذا ما لم تتم إعادة النظر في النظام الداخلي والأولويات وتعديل الموزانة وتقليص النفقات والتقنين، بسبب المحروقات أو أعطال مركبات المبيت أو الوفود والمناسبات وفواتير المأدب والولائم. بالطبع تبقى ثمة آمال أخرى تُعزّي الرعايا: إذا تبرّع المحسنون بتمويل جائزة كـ«جائزة المزرة» (أنشأها المهندس يحيى القضياني في مدينة السويداء)، واستكتب المؤلفون والتجّار أقلاماً لتدبيح خطيهم، ولا ضير إذا ملأت رؤوسُ فارغة جيوباً فارغة.

فاضحٌ هذا الاكتناظ بالبلاهاات أحياناً. هناك بالتأكيد مَن يتابع إصدارات الاتحاد ودورياته الزهيدة الأسعار، المستمرة رغم كل الإخفاقات (افتتاؤها مجاناً حكر تقريباً على أعضائه؛ لكل منهم حرية الاختيار: الأسبوع الأدبي، الموقف الأدبي، الآداب العالمية

التكّيّف مع المستجدات.

تشوّه بطيء نال من الاتحاد فأوهنه وأخمده، بصرف النظر عن رؤسائه المتعاقبين وأشهرهم طبعاً علي عقلّة عرسان، وربّما يقتضي إصلاحه – إن بدأ، ويا لوعورة المسمّى – بُطاً مماثلاً في التغيير، عسى أن ينقشع كل ذاك الضباب المُسّخ ويتسع المأوى الذي يضيق بمنتسبيه الكثر (ناhez عددهم ألف عضو تقريباً) فيدعو البعيدين أو المنشقّين عنه (القلة التي لا تشاطره الرأي، ولديها مثله حذرها وتحفظاتها) إلى جو من التفهم، ويتناول ما يتم التعبير عنه خلسة ومواربة إلى الآن.

في أمسيات وندوات موحشة: القاعات الرمادية فظيعة في تماثلها، الحضور قلة وهم أصدقاء مجاملون ومُحرّجون متأفّفون في السرّ. ثم تُكتب كل هذه الزوايا والمراجعات الصحافية؟ كيف يكتب

لغة الا أحد

لمن تُكتب كل هذه الزوايا والمراجعات الصحافية؟ كيف يكتب

رداً على أديب حسن محمد

رداً على مقال أديب حسن محمد في العدد الفائت من «الغاوون»، والذي قارن فيه بين كتّابين مترجمين لمارك ستراند، أرسل الشار على والمترجم السوري جولان حاجي هذا التوضيح، ننشر أبرز ما فيه بسبب ضيق المساحة.

«... تُرجم مارك ستراند إلى اللغة العربية مرّات عديدة، وُشرت قصائده، فضلاً عن الكتّابين المذكورين، في مجلات وصحف وأنطولوجيات مختلفة. هناك ترجمات فوزي محيدلي في «السفير الثقافي» عند فوز الشاعر بجائزة «بوليتزر» سنة 1999، وحسن حلمي في كتاب «الشعر الأميركي المعاصر» (دار شرقيات)، وأخيراً ما نقله محمد عيد إبراهيم في العدد نفسه من «الغاوون». لن نحذو حذو أديب محمد كي نتوقّف هنا لتقييم هذه الترجمات وجودتها وتعداد ماخذنا. ليس في مقال أديب محمد ما يُسيء أو يتجنّى، وخلصته حكم واحد: الرداءة المستفحلة في ترجمات الشعر. ولكن فصاحته فصاحة الأستاذ في ذمّ الركاقة وفضح التباس المعنى واصطيداء الفروقات، وتذبيلاً لمقالٍ يُعمّر ريبته بسؤال معهود عن الترجمة وخيانة الأصول، فهو تنقيحيّ غيور يترصد العيوب، ويضرب هنا مثلاً للعبرة والأتعاط

وجوب الحذر وتوخّي الحيلة، يُبطنه تهكماً وتعالياً ويزيّنه بإشارات تعجّب. لا أعرف مدى إلمامه باللغة الإنكليزية لتزويده بالأصول ليستكمل درس التشريح المستسهلين.

السهاري المتعبون، بعد الإسراف في التدخين وتناول القهوة وجرععات الكحول والثرثرات؛ من اخترع هذا المعجم المشترك المخصص للغة مشتركة هي لغة اللالاحد؟ كيف يُعمّم عقلٌ مسمّم شيوخة الفكرة وشيوخة الأسلوب؛ لنتذكّر قصة كالفينو (الخروف الأسود) حيث كل جار يسرق ما بحوزة جاره، وكلاهما راضيان، لأن الجميع سواسية في قِرية اللصوص.

جدّ لنفسك، أيها الغرّ المتعب، ركناً في احتشاد الأقلام العاطلة عن العمل. انتهر كل فرصة تسنح لك. عشّ في الظلّ عيشاً هنيئاً وأنت تسمع أم كلثوم أو فيروز وتفتح صفحتك على «فيس بوك». لا تأمل في سطوع صيتك، لن تصير محمد حسنين هيكل أو روبرت فيسك.

تتفحّص ما اقتنيتّه كإحدى اللقى ثم تهرع إلى نشر مقالك قبل أن يسبقك منافس آخر فتفوتك الفرصة كالعمال الميامين، إذ لا جدوى من قراءة كتاب سبقك إليه غيرك لأن الناشر أهداه نسخة مجانية.

لا تياس إذا ترك القارئ الجديدة وراءه على طاولاة مقهى، فهذه ضريبة فنون التواصل تُلغى بالتأقادم أو يطويها النسيان، وما تهرقه من عرق يسيل ونقرات تؤلم أصابعك على لوحة المفاتيح لن يدوم إلا برهة قرأته فحسب. لا تتباطأ، تجنّب الوعورة ولخصّ الرواية باستهلال وخاتمة بسيطتين، قارنْ واقتبس، ثم ضع في المتن خلاصة الأحداث وبضعة شواهد، مثل مواضيع الإنشاء تماماً، لكي تستقيم البرهنة على صحة استنتاجاتك.

لا تهجر خضوعك السرّي. تأمل الكتب التي راجحت وأصحابها، وانتظر نهاية العام حين يصل «دليلك إلى خير جليس». سوف تقرأ مرّة أخرى عن تضالول المقدرة الشرائية للطبقة الوسطى وتلاشي القراء، عدد الكتب المترجمة سنوياً في إسبانيا أو إسرائيل، الدقائق الست التي تستغرقها قراءة العربي خلال سنة واحدة...

حوار

كولم ماك كان: روايتي تشبه قصيدة لهيتمان

حوار:مينه تران هاي

في الآتي نترجم الجزء الأهم من حوار مع الروائي كولم ماك كان (ماغازين ليتبيرير، أيلول 2009) المُوَزَّع بين إيرلنديته ونيويوركيته، بين عمق الرؤية وغنى التجربة الحياتية التي عاشها متنقلاً سواء بين البلدان (إيرلندا، اليابان، أميركا) أو بين الولايات الأميركية على متن دراجته الموازية التي قطع على منهاها 18 ألف كيلومتر عابراً 40 ولاية أميركية أواسط الثمانينيات.

ارتبطت روايتك الجديدة بعبور فيليب بوتي بين برجي التجارة العالمية سنة 1994، بينما تعرف أنهما انهارا بعد ذلك. أوليست تلك طريقة ملتوية لمعالجة أحداث 11 سبتمبر؟
– لقد مُسَّت عائلتي عن قرب بأحداث 11 سبتمبر، كان أبي في الدور الثاني لحظة الواقعة وخرج في الوقت المناسب. لقد عبر المدينة كلها ليصل إلى شقَّتنا وطفلتي إيزابيل التي كانت تبلغ آنذاك أربع سنوات ارتمت في أحضانها، ثم ابتعدت فجأة؛ سألتها عن السبب فقالت لي: «جُدِّي على وشك الاحتراق»؛ شرحنا لها أن ملابسها امتلأت برائحة الدخان بسبب الحرائق فرُتت: «لا، إنه يحترق من الداخل»؛ لم أنسُ أبداً هذه الجملة الكارثية. لقد احترقنا كلنا فعلاً من الداخل، لكن هذا لم يعني من أن أغتاط من نوع الآلة المُهَيَّجة التي شَقَّت طريقها بعد انهيار البرجين، وهذا ما أصاب قلبي لأنه بدا لي أننا داخل هذا الكابوس اليومي... فقدنا كل قدرة على التوافق مع الغير. كان بمقدورنا فهم ما حدث، لكن لم يكن الأمر كذلك لفهم ما وقع للأخرين، حلمت بهذا عندما حجزت دونالد رامسفيلد في غرفة سوداء وأجبرته على الخروج من ذاته له لينفذ» ويضع نفسه مكان بائعة فواكه في بغداد، كي يقوى على تصوّر حياة الآخرين واستشعار ما يحسُّون به، وهذا برأيي موهبة لا تتوافر إلا في الرواية. كنت أعرف أنه كان عليّ أن أجابه يوماً أحداث 11 سبتمبر في عملي، والصورة الوحيدة التي لم تتوقف عن التدفق في رأسي، أكثر فأكثر، كانت تلك المتعلّقة بفيليب بوتي على حبله المشدود. كان ينبغي الذهاب إلى عمق الأشياء، وهذا ما قام به دون دوليلو في «الإنسان الذي يسقط»: فمنذ الصفحة الأولى نوجد في أعماق الغبار وغيوم الرمال والدخان والغوضى... ذلك كله كان حاضراً فيها. وقد حاولت بطريقتي أيضاً الذهاب إلى عمق الأشياء،، إنها استعارة واضحة كنتك الصورة التي منحتها لفيليب بوتي وهي أننا جميعا على حبل مشدود، وبقدر ما نحن قريبون من الأرض بقدر ما نحن في خطر.

ليست هذه المرة الأولى التي ارتبطت فيها بشخصية واقعية، ف زولي أوجيت إليك من خلال حياة الشاعرة روم بابوزا...
– منذ عشر سنوات، قلْتُ في مقابلة معي إن أي تدخل إسقاطي لشخصية واقعية أو تاريخية في الرواية هو علامة على هزيمة الخيال (يضحك). هناك احتمالان: إما أنني فشلت فعلاً في عملي الروائي وبطريقة فرجوية، وإما أنني قمت بردّ فعل على مناخ حيث الواقعة تحوّلت باستمرار إلى رواية. ليس جديدا الاستيلاء على أشياء حقيقية: فمايكل توبيين ونورمان ميلر قاما بذلك قبلي، لكن في السنوات الأخيرة صار الخطاب السياسي أو على الأقل الرسمي منه مُحركًا على وجه خاص. «ها هي صورة بئر من النفط» إذا «هو يحتوي على أسلحة الدمار الشامل» إذا «على أبنائكم أن يذهبوا إلى الحرب». إننا نستكمل ضرورة الرعب انطلاقًا من مفترض «واقعة». بالنسبة إلى الكتاب، فهم يستولون على هذا المفترض الواقعة لإبداع تخيل جديد ويقومون بذلك من أجل جعلنا نتساءل عما هو صحيح وعمّا هو ليس كذلك، حتى وإن لم يكن الكتابُ رجال سياسة فليس لدي ما يكفي من الإحساس بأنّي أمتلك أشياء أقولها أكثر من أشياء أرسمها أو أصفها.

تشكّل نيويورك وإيرلندا قطبين جغرافيين في عملك وفي حياتك أيضاً؟
– أنا كاتب إيرلندي وليس أنجلو – إيرلندي أو أميركو – إيرلندي، ينبغي. لكن الكتاب يقرّؤونه ويمتلك القوّة التي تمكّنه من التأثير فينا كلنا. لديه 80 سنة ويقيم في فرنسا وهو كاتب ورّسام من زماننا. يكتب الرواية بقدر ما يكتب اللارواية. وهو شخص نزيه بعمق، وكاتب ملتزم سياسياً، لكنه أيضاً ملتزم تجاه الكلمات. يشتغل على الأصوات والبياضات في الصفحة، إضافة إلى كونه شاعراً... أين جئنا حين نعرف أين نريد أن نأرى الشيء». هو يستريح الآن في قَمّة جرف في مواجهة البحر في إيرلندا الشمالية... بالنسبة إليّ، كنت أريد أن يُنثر جزء من رمادي فوق إيرلندا وجزء آخر منه فوق نيويورك. إنهما أرضان للمنى مع فارق أننا تغادر الأولى لننتج إلى الثانية. يصف النيويوركيون أباهم بالمهاجرين، وهذه المدينة هي الوحيدة في العالم التي تستطيع الذهاب إليها لنصير خلال مدة قصيرة نيويوركيين. فمن الصعب جداً أن نصبح إيرلنديين بسرعة. كما أن الإقامة في فرنسا أقل من أربع سنوات لا تكفي لنصبح فرنسيين. هناك يمكن كل سحر نيويورك، لذلك أعيش فيها ولديّ إيمان بها. في إيرلندا، يعتريك حزن كبير عندما تغادر البلد: يقيمون لك سهرة عليك أن تحضرها، وهي تحيل رمزياً على

بالرحيل، بل بالعودة إلى إيرلندا واستحالة التأقلم...

هل تطوّرت نظرتك إلى نيويورك منذ رواية «فصول الليلة»؟
– نعم، ببساطة لأنني عشت فيها سنوات عديدة. أقمت عاماً ونصف العام في اليابان ثم عدتُ إلى إيرلندا قبل أن أستقرّ في نيويورك. خلال هذه المرحلة سمعتُ عن أولئك الذين بلا مأوى ويقومون في أنفاق المترو، فقلْتُ: «يا لها من حكاية!» حدث ذلك في بداية طوري النيويوركي حيث اكتشفت هذه المادة التخيلية الخارقة. بعد ذلك، أمضيت سنتين وأنا ألتقيهم وأتحدّث إليهم. منذ عشر سنوات وأنا أعيش في نيويورك وعلاقتي بالمدينة صارت أكثر تعقيداً. أعتقد أن روايتي الجديدة تشبه قصيدة لوالث ويتمان يقول فيها: «أردتُ أن أضع فيها كل شيء، كل هؤلاء الناس، من كل تلك البلدان، من كل تلك الأصول، الأثنين من كل الأفاق الممكنة والمتخيّلة».

في أمسية بعنوان «النظر من مكان آخر» طُلِبَ منك ذكرَ كاتب فرنسي فاخترت إميل زولا. أكيد أنك تجنّد أيضاً كتاباً آخرين لديهم وعي اجتماعي بالقدر نفسه الذي هم فيه مرتبطون بالشكل كما هو حال جون بيرجر...؟

– إنه الكاتب الأكثر أهمية في مرحلتنا. وهو ليس مقروءاً كما ينبغي. لكن الكتاب يقرّؤونه ويمتلك القوّة التي تمكّنه من التأثير فينا كلنا. لديه 80 سنة ويقيم في فرنسا وهو كاتب ورّسام من زماننا. يكتب الرواية بقدر ما يكتب اللارواية. وهو شخص نزيه بعمق، وكاتب ملتزم سياسياً، لكنه أيضاً ملتزم تجاه الكلمات. يشتغل على الأصوات والبياضات في الصفحة، إضافة إلى كونه شاعراً... أين جئنا حين نعرف أين نريد أن نأرى الشيء». هو يستريح الآن في قَمّة جرف في مواجهة البحر في إيرلندا الشمالية... بالنسبة إليّ، كنت أريد أن يُنثر جزء من رمادي فوق إيرلندا وجزء آخر منه فوق نيويورك. إنهما أرضان للمنى مع فارق أننا تغادر الأولى لننتج إلى الثانية. يصف النيويوركيون أباهم بالمهاجرين، وهذه المدينة هي الوحيدة في العالم التي تستطيع الذهاب إليها لنصير خلال مدة قصيرة نيويوركيين. فمن الصعب جداً أن نصبح إيرلنديين بسرعة. كما أن الإقامة في فرنسا أقل من أربع سنوات لا تكفي لنصبح فرنسيين. هناك يمكن كل سحر نيويورك، لذلك أعيش فيها ولديّ إيمان بها. في إيرلندا، يعتريك حزن كبير عندما تغادر البلد: يقيمون لك سهرة عليك أن تحضرها، وهي تحيل رمزياً على

ترجمة: مصطفى بدوي

أدب أطفال

أطفال لاجئون يكتبون شعراً للعراق

نوار جيور

الشمس، وبعضُ ممّن ينتابهم الحسُّ بأنّ للحياة روائجٌ أوراق لا تفنى، وأفكاراً تعيد خلق العالم من جديد، داخل مدينة اللاذقية التي تتجرّع الفساد والملل والهلاك؛ ولأنّ الشبيه يدرك الشبيه، هادنُ بريء مشروعه الأول، وانطلق إلى دمشق ليقدّم مشروعاً جديداً، إلى «مفوضية اللاجئين في الأمم المتحدة». كان المشروع أن يكتب أطفالُ لاجئون، من العراق وفلسطين والسودان والصومال، بالخيال والشعر شهادات عن نفهم وأحلامهم وهجرتهم، ويكأنهم وأحلامهم، وكانت التقنيّة ثرية، «لأنّ النثر – بالضرورة – هو وعيك ومعرفتك، وطريقة حياتك» (شيلر). النثر والخيال طريقة بريء خليل في ورشة عمل تضمّ ثلاثين طفلاً منفياً، يكتبون فيها ضمن محاور محددة ما يرون في الحقيقة والفقر والأصدقاء والمنظّمات الإنسانية، والحد (لا)، الأخبار، الألوان، اللجوء، مدينتي، لتكتمل دائرة الحياة لأطفال داخل نصوص نثرية تحمل يومياتهم، وبالأخصّ ذكرياتهم التي بحسب رأي بريء خليل إنفاذاً أصعب من المدن. ولربّما شاءت الظروف أن يتفق الأطفال معي في نصوصهم على أنهم منفغيون، فوعيمهم وكتابتهم تؤكد نفيمهم لا تهجيرهم؛ وكما هي عادة المصطلح، يُعرّف، يدلّ، يؤشّر، لكنه لا يستدلّ، ولا يصل إلى الماهية، وأثار البؤس والقهر لا تهرب من النصوص، رغم بساطتها وغفويتها المدهشة، وطابعها الفانتازي أحياناً، والأطفال في هذا الكتاب، لم يكتفوا بحكمة بريخت للمنفغيّين من بلاده: «لا تدقّ سمساراً في الجدار/ إرم بمعطفك فوق الكرسيّ/ لماذا تتنوّن لأربعة أيّامٍ/ وأنت عائدٌ غداً»

بل أصرّوا على أن يكون الوقت والانتظار حكمةً لتعلم الشعر، بدلاً من الصمت والارتياح، وعلي حكمة وغنائية سان جون بيرس كانوا: «ليس إلا أن تشتبهى المدى الأكثر عريا كي تجمع من رمال المنفى قصيدةً عظيمةً ولدت من لا شيء» قصيدةٌ

عظيمةٌ أُبدعت من لا شيء».
«ما هو اللجوء؟/ هل تعرفين ما هو اللجوء؟/ هل تعرفين ما هو اللجوء؟/ إنّه شيءٌ قبيحٌ، كأنسان قبيح/ لا يعرف ما هو الجمال/ اللجوء هو النتيجة/ يتمّ عن طريق مجموعة/ كبيرة من الناس، يقتحمون/ البلاد بالغصب عن أهلها ويُهجّرونهم»

بمنى غزّاوي (12 سنة).

«أحلم/ أن أرى/ قبر أبي»
مجد كريم (13 سنة).

«كنت صغيرة/ ولم أتذكر/ أيّ شيء/ حين وضعوا/ أغراض المنزل/ في الحقيبة عندما سافرتنا/ إلى سوريا/ سأشتري حقيبة كبيرة/ كي أضع فيها العراق كله».

حنّات البيّاتي (11 سنة).

جنّات البيّاتي تريد اختزال العراق مرّةً أخرى بحقيبةٍ اشتترتها من سوريا. هي ليست إلا تكراراً للعبة الزمن التي نعيها منذ طفولتنا، لكنّ جنّات كانت تلعبها دون أن تشعر لتنتجّي العراق عن وجع الحرب والبؤس.

«لا أريد أن يصبح العراق/ كالبيت المهجور/ الذي لا يسكنه أحد»

عبّاس علي (11 سنة).

كم هو جميل عبّاس عليّ، فهو يحثّج بنفسه على غيره، وب نفسه على نفسه، خوفاً على العراق من أن يبقى وحيداً دون أحد، يظنّ أن ترك الكثير من النفي لأطفال يغيبون بحجّة الحماية من منظّمات «ذهبت لأحضر الطعام/ خطفوني وضربوني/ وقالوا لي: / هذه رسالة إلى أبيك/ ولجأنا للوجود بيننا وبين أوطاننا؛ ننقل خوفنا من الوحدة إلى خوف وطننا من الوحدة.

«عندما حدثت هذه الحروب في العراق/ لجأنا إلى سوريا/ وعندما وصلنا/ لم نجد بيتاً/ فسكّنا مع الطيور وأصبحنا نأخذ منهم/ الأكل والشرب

والمياه/ تعبنا كثيراً/ وعشنا كما يعيش إنسان نايدرتال/ فكرهنا الفقر من أصله»

أمنة البيّاتي (14 سنة).

كم هو جميل هذا النصّ بما يمكن فيه، فأمّنة التي تستطيع أن تُفرّغ سخطها بجمالية خيالية دقيقة، عبرت عن رؤية متناقضة للفقر بنصّ يلهم الكثيرين سرقة الطيور لمقاومة الفقر.

أسأل نفسي: لماذا كتبتُ عن هذا الكتاب؟ والجواب يأتيني من رسكن: «لا يمكن أن يكون جميلاً إلا ما كان حقاً». هذا الجواب يسعفني ويسعف الشعر الذي في الكتاب، ويسعف الأطفال الذين كتبوه، وذلك لأنّ كلّ ما في الكتاب هو حقّ. والحق المقصود هنا، هو تركيبٌ معرفيٌّ خالصٌ من التوثيق والذكرى والخيال، والقهر والنفي، وأعلى تمثيل لإرادة باردة، تشبه هذا العالم الذي قتله البرود. أطفال لا يتجاوز أحدُ منهم سنّ الثامنة عشرة، يكتبون عن ذكريات لن تكون مقطوعةً في تاريخ العرب الحديث، هي رؤيةٌ بصريةٌ، تستحقّ عناء العمل، وعلى رأي بريء خليل إدانة العالم الكبار، فالإحالات التي يفرضها الأطفال في نصوصهم، هي شكل أدبيّ جديد لمحاكاة أطفال سبق وعيهم العابهم، ورائحة أوطانهم. وأكثر ما سيلفت الانتباه قصيدة كتبها طفل تعرّض لحادثة مؤلمة داخل العراق ودمشق: ولم يكثر به أحد، رغم أنه قام بلخبار منظّمات الأمم المتحدة، لتبقى فرضية النفي لأطفال يغيبون بحجّة الحماية من منظّمات. فقدت قدرتها على أن تشمل جوانب الحياة كلّها. «ذهبت لأحضر الطعام/ خطفوني وضربوني/ وقالوا لي: / هذه رسالة إلى أبيك/ ولجأنا للمفوضية السامية/ ولم تفعل لنا شيئاً»!

صكر (14 عاماً)

هذا الكتاب حركة نوعية وكلّية الجدّة في الأدب العربي الحديث لأطفال يكتبون آثار نفيمهم في ظل صمت عالم الكبار.



طرائق

ثلاث طرق يابانية لكتابة الشعر

سييان هوتا

الطريقة الأولى: المايكو

ظُلُ عصفور يقفز

خريطة في الطين

كل بلد

يعاني الفيضان

مرور الزمن، ففي القرن الخامس

عشر كان الشكل الرئيسي يتألف من

100 مقطع شعري، وكل مقطع يضم

عدداً من المقاطع اللفظية. أما الشكل

الأخير فيضم 17 مقطعاً لفظياً. تتطلب

كتابة الهايكو الكثير من الاسترخاء

والهدوء، وتتمحور حول الكثير من

الأشياء كالطبيعة أو الحياة اليومية...

وقد وفّرت طبيعة اليابان المناخ

المناسب لنمو هذه القصيدة.

اليوم، لم تعد قصيدة الهايكو حكراً

على اليابانيين، بل باتت فناً عالمياً

يكتبه الشعراء من مختلف البلدان،

وقد كان للشاعر الياباني باشو الفضل

الكبير في التعريف بها.

أنكسدر بيليج

ربيع ماء بحيرة

غراب يخدش بكانه

السماء المنعكسة

على باب مكتب البريد

ريح حاسدة تخطف الرسالة

من يدي

بخصوصية

أمشي على حصى ساخنة

ممسكا كنفك

مارينا هاغن

في ظلُ الأغصان

تدور قصائد التانكا حول الطبيعة،

مكان ما، أحداث يومية تعكس صورا

ملينة بالحياة... وتتكوّن من 31 مقطعاً

لفظياً تُغيّرت على مرّ العقود إلا أن

عدها بقي ثابتاً. المواضيع اتسعت

رقعتها، اللغة المستخدمة أصبحت

أكثر حداثة حتى أن اللغة العامية أيضاً

بدأت تُستخدم فيها.

في اللغة اليابانية غالباً ما تُكتب التانكا

في خط واحد مستقيم يحوي 31

مقطعاً لفظياً، أما في الإنكليزية واللغات

الأخرى فتُقسّم إليّ خمس مجموعات

تضمّ كل منها عدداً من المقاطع اللفظية

موزّعة على الشكل الآتي:

5 مقاطع لفظية للخط الأول.

7 مقاطع لفظية للخط للثاني.

5 مقاطع لفظية للخط الثالث.

7 مقاطع لفظية للخط الرابع.

7 مقاطع لفظية للخط الخامس.

نيل لاورينس

مريم العذراء

عاد صداها من الكنيسة الصغيرة

إلى هضبة تسو وانز

تتلاشي الأصوات في احترام

متذكّرة التضحيات

سوداء كالليل. فوجي

الجبّال ترتفع عند البرزخ

حالما تظهر الشمس

حول المناسبات والأحداث الخاصة

حتى أنهم اعتبروا أن الشيء لا يبلغ

الكمال حتى تكتب عنه قصيدة تانكا.

تتمتّع التانكا بطول أكبر من الهايكو

ما يُتيح للشاعر أن يُعبّر عن مشاعره

بشكل أعمق، وقد وجب عليه الارتباط

بعلاقة حب متينة مع موضوع شعره.

المظهر الأبيض المُتلاشي

يمكن أن نُعرّف الرينكا هكذا: شاعر

يكتب قصيدة من ثلاثة خطوط مقاطعها

اللفظية موزّعة على الشكل الآتي:

5 مقاطع لفظية.

7 مقاطع لفظية.

5 مقاطع لفظية.

ثم يُكمل شاعر آخر القصيدة بمقطعين

لفظيين مؤلّفين من 7 مقاطع لفظية:

7 مقاطع لفظية.

7 مقاطع لفظية.

ثم يدخل شاعر ثالث ليُكمل القصيدة،

ويتألّى الشعراء، وقد يبلغ عددهم

المئة وأكثر. القاعدة الأساسية في

كتابة الرينكا هي تجنب التكرار

والابتعاد عن النمطية، فالشاعر الثالث

يُغيّر مجرى القصيدة بالكتابة عن شيء

مختلف، وهكذا تتغيّر الفصول في

شعر الرينكا شأنها شأن المواضيع.

انتشرت الرينكا على نطاق واسع حتى

أن المزارعين والجنرالات والمبتدئين

في الأديرة بدأوا يمارسون كتابتها.

لاقصص متطوّرة في الرينكا، فالصور

التقليدية لقمr الخريف تدخل القصائد

على الأقل مرّتين، أزهار الربيع ثلاث

مرّات.

الرينكا تعني لغة الارتباط، أي الارتباط

بين القصائد، رغم اختلاف المواضيع

والفصول. وتعود جذور هذه الطريقة

إلى 700 سنة مضت لتشجيع التعاون

بين الشعراء. الآن تُستخدم في اليابان

لتعليم الطلاب كيفية كتابة الشعر

مخالفين بذلك المثل الإنكليزي القائل:

«الشاعر يُولد ولا يُصنّع».

في الاتي قصائد لشعراء مختلفين

القيت في «الملئقي الأسبوعي لشعر

الرينكا» الذي يُقام في ولاية فيلادلفيا

بالولايات المتحدة الأميركية.

انظر إلى الأعلى حتى ترى

قمة الشجرة الأنيقة الهرمة

أضبابُ ذاك أم غيم؟

سنباج رمادي يُضيف

طبقة أخرى

إلى غطاء الغيمة

مُددداً أسفل الأغصان

بمحاذاة سلة الرحلة

النعاس يأتي بسهولة

حلم البحيرة الزرقاء

جيب مليء بمخاريط الصنوبر

حبّات رملٍ سكرية

صباحٌ شتوي بارد وممطر

البط في البحيرة

يبدو سعيداً لأنه حيّ

بادئة بحثها

الطيور تغني مقطوعتها

قبل المُلَقَن

بعد الجري

الطعم المالح على شفتي

المحيط في عينيها

الذكريات التي نمنحها

المُسْتسلمة للرمال

تجول على حدود سرطانات البحر

ترجمة: س. ح

شعر

قد تكون المهمة أسهل لو أن سؤال هذه

الأسطر أتى عن القصّات المتنوّعة لشعر

العانة عند النساء وطرق نزعه، أو عن وجوب

إباحة حرمة ذك في الحضارات المختلفة عبر التاريخ.

لن يُخيّب «غوغل» أمل باحثٍ في ذلك، إلا أنني لم أجد

ضالتي عنده.

السؤال بكل بساطة هو عن شعر العانة مُصوّراً في الفن

الأوروبي ما بعد عصر النهضة، في الرسم والنحت

تجديداً، ثم (لاحقاً) التصوير الفوتوغرافي.

بعد زيارات عدّة لـ«لوفر» و«أورساي» و«أورانجري»

و«رودان» ومتاحف أخرى في باريس، كانت ملاحظتي

الآتية: يظهر شعر العانة بكل كثافته (وقد يكون مشدّبا

لكنه يظهر) في معظم لوحات النساء اللواتي تكتشّف

منطقة العانة عندهن، في حين يكون الشعر حليفاً تاماً،

ومنطقة ملساء كالرخام المصنوعة منه، في المنحوتات.

ثم لاحقاً وفي كتاب بعنوان «بواكير التصوير

الإيروتيكي»، اقتنيتّه من أحد تلك الأكشاك الخضراء

المنصوبة على ضفاف نهر السين، لاحظت بأن جميع

النساء – العارضات في الكتاب يحافظن لا على شعر

عُونهن فحسب، بل وكثافته أيضاً، ويحرصن كذلك على

اقتراش أكبر منطقة ممكنة من أسفل بطونهن، به.

تعجّبت لهذا الفصل شبه التام في ما يخص شعر العانة،

بين اللوحات والمنحوتات، خاصة وأنها جميعها كأعمال

فنية، اكتملت في فترات زمنيّة متقاربة، في القرن التاسع

عشر وما حوله. بل وإذا نظرنا إلى الجناح الإغريقي

في «لوفر»، سنجد (بحقّ) أن معايير الجمال في جسد

المرأة قد اختلفت، لكن شعر العانة سيكون دائماً حليفاً،

بقدر ما هو حليق في المنحوتات الفرنسية والإيطالية

في المتحف، والتي أتت متأخرة عن تلك الإغريقية

بآلاف السنين. أذكر هنا منحوتات فينوس – أفروديت

الإغريقية في حالاتها ووضعياتها المتنوّعة (رغم أن

المقال يتكلّم على التصويرات النسائية، إلا أنه لا بدّ

من ذكر أن حال شعر العانة عند الرجل مقلوب تماماً

بالنسبة إلى حاله عند المرأة: يظهر الشّعر جليّاً في معظم

المنحوتات في حين يكاد يختفي في اللوحات، منحوتة

«ديفد» لمايكل أنجلو خير مثال لذلك).

شنتي

شعر عونهنّ بين الرسم والنحت

سليم البيك

اللوحة الأولى التي ظهرت في أوروبا (اكتملت عام

1800) ويظهر فيها شعر العانة، وإن على استحياء، هي

«مايا العارية» للإسباني فرانثيسكو غويا، والتي تصوّر

امرأة عارية مستلقية، وشعر عانة كستنتاني خفيف يطل

عند التقاء فخذيها المضمومتين أسفل بطنها. اللوحة

موجودة في متحف «بل برادو» في مدريد، وقد انتقدت

بحدة في حينه واعتُبرت لوحة بورنوغرافية.

لوحة أخرى لا بدّ من الإشارة إليها وهي «أصل العالم»

للفرنسي غوتساف كوربيه، والتي اكتملت عام 1866.

اللوحة تُعتبر التصوير الفني الأكثر افتضاحاً للفرّج:

امرأة عارية مستلقية، ساقاها، يداها، رأسها مترامية

خارج اللوحة. يظهر الفرج وشعر عانته الداكن المبعثر

الكثّ في مركز اللوحة مُجاهاً المتلقّي بكل مباشرة

واقعية قد تكون فجّة. اللوحة المعروضة في «أورساي»

في باريس لا تزال سيّدة المُستدعيّات في أي حديث

يخص شعر العانة.

لوحات أخرى للإيطالي موديليانى وآخرين يظهر فيها

شعر العانة بقصّات مختلفة. وبالنسبة إلى موديليانى،

صديقتي (العارفة بالفنون أكثر مني) فقط نهبتني إلى

القصّات المختلفة (والمقصودة ربما) لشعر العانة عند

عارياته. على كل حال قد يرجع أمر هذه القصّات إلى

عارضاته، لا إلهي!

في مجال النحت، يتمتّع أوغست رودان بحظوة خاصة،

في باريس وربما في العالم أجمع، ومن أهم ما يميّزه

هو تحديداً الوضعيّات الجريئة لأجساد النساء في

منحوتاته، العانة حليقة في جميعها (حسبما تخصّصت!)

وكذلك أمر شعر العانة في المنحوتات الأخرى في «لوفر»

و«أورساي». ولرودان أذكر منحوتة «إيريس» التي تذكّر

به أصل العالم» في تصويرها الواقعي والفاضح للفرّج.

لمنطقة العانة، أسفل البطن، خصوصية جمالية (لا نحتاج

في ذلك إلى التفريق بين الإروسيا والبورنوغرافيا)

حيثما حلت: في الفن التشكيلي، النحت، التصوير،

السينما، وقبل كل شيء في الأدب. ما زلت أذكر حتى

اللحظة تلك الشعيرات الحُمر التي قرأت عنها قبل عشرة

أعوام في رواية دي إتش لورانس «عشيق الليدي

تشارتلي». كل ذلك مديح لتلك المنطقة، بشعر أو بدونه.

ش

«لا تدفعني إلى قتل

نفسي... أريد أن أعيش

كي أنتقم»

نيكوس كازانتزاكيس

إنه مرض العظماء...

بسببِ لَعَلَّةٍ

غاية لا وسيلةَ

إنه النار لا الحطب

واللّوحة لا اللون

والأبهة لا القُبعة التي

تصنّعها

إنه التحديّ الصارخُ

للعبةِ قدريّةٍ لكلِ الدهرِ عليها

تجرّأتُ وحددتُ هي أعمارنا

ولم تحسبِ أن فِطرةَ الفَقْدِ

ستهبّنا شيئاً ما نُطلقِ عليه:

أن 15% من الشباب الدنماركي

ينتخر لأسبابٍ مجهولةٍ أو بلا أسباب

أدعي أنا ما...

أن 100% من الشباب الفلسطيني

يعيش لأسبابٍ مجهولةٍ أو بلا أسباب

أدعي أنا ما...

الانتحارُ

صديقٌ قديمٌ للفكرةِ اليانسةِ

والانتحار شوقٌ إلى روحٍ ما

يُنْازعُ روحنا

الانتحارُ

لا ريب

أفضل من العيش في هذه البلاد

التي تُحرّمهُ لغيرِ ما يُقيدها

والمتعمّد

إنه مرضُ الأصحاء، واللامبالين

فإن أفادها يصير – بقدره قادرٍ –

والشجعان

شهادة

تقصّ

«العزيف» الضائع الذي أمر مؤسّس محاكم التفتيش بإحراقه

محمد العبسي

لا أحد يعرفه، مطلقاً، في اليمن: مسقط رأسه. سألتُ كتاباً وصحافيين وناشرين يمينيين عن هذا الشاعر الصنعاني المسمّى عبد الله الحظرد، فكانت الإجابات سلبية: أحدهم قال مازحاً: لا تقل لي إنه مات! وآخر أجاب عابساً: «لم أسمع به من قبل». في حين قال ثالث (قيادي في اتحاد الأدباء) لم يكن في ملامحه ما يشي أنه يمزح: «لقد تقدّم بملف لعضوية اتحاد الأدباء اليمنيين غير أن المجلس رفض منحه العضوية!». إلا أن الشاعر الذي لم يسمع به أحد في اليمن، وأنا منهم، بلغ من الشهرة مبلغاً عظيماً حتى أن كتابه «العزيف» هُوجم من المجمع البابوي على نحو ما وصف الفاتيكان، قبل أعوام، رواية «شيفرا دافنشي» بأنها «تجديف». ذلك أن البابا غريغوري التاسع (مؤسّس محاكم التفتيش) جرّم كتاب عبد الله الحظرد «العزيف» ومنعه وأمر، في العام 1232 م، بإحراق نسختَيْه الإغريقية واللاتينية.

و«العزيف»، حسب المتوافر عنه من معلومات، كتاب علوم باطنية ذاع صيته في الغرب أكثر منه في الشرق: لغة المؤلف الأصلية، وقد عُرف في الغرب باسم نيكرونوميكون (Necronomicon)، أول من ذكره كاتب الرعب الأمريكي لافكرافت في عدد من قصصه مثل: «The Hound»، كما ذكره الكاتب المصري أحمد خالد توفيق في رواية من أدب الرعب بعنوان «أسطورة العلامات الدامية».

و«العزيف»، في لغة أهل صنعاء، تعني الأصوات الليلية الصادرة عن الحشرات والصراصير التي تُسمّى يميناً «شوصر». وكانت العرب، بالمناسبة، تعتقد قديماً أنها أصوات تصدر عن الجن والشياطين.

تُرجم الكتاب إلى الإغريقية بواسطة ثيودور فيلاتاس واشتهر، منذ ذلك الحين، باسم «نيكرونوميكون». كما تُرجم من الإغريقية إلى اللاتينية بواسطة أولاس ورمياس. غير أن النسخة الإغريقية، وفق ما يدّعي لافكرافت، أحرقها البطريك مايكل الأول عام 1050 م. من غير المعلوم، على وجه التحديد، في أي زمن عاش المؤلف عبد الله الحظرد، ولا تعرف عنه إلا القليل مثل أنهم أطلقوا عليه، ندماً وتحقيراً، اسم «العربي المجنون». ومن غير المعلوم، أيضاً، حول ماذا يدور كتابه تحديدًا باستثناء إشارات متفرقة، هنا وهناك، على نحو ما ذكراه الكاتبان أحمد خالد توفيق ولافكرنت. يُوضح أحمد توفيق أن «العزيف» يتحدّث عن «الكيانات القديمة وتاريخها وكيفية الاتصال معها واستحضارها». كما يحتوي على طرق تحضير الموتى necromancy وكيفية رسم الدوائر

المستخدمة في التحضير والتعاويد. وقد أرجع لافكرافت اسم الكتاب «نيكرونوميكون» إلى معناه المباشر في اللغة الإغريقية والذي يعني قانون أو قوانين الموتى. لكن الأكيد أن «العزيف» من الكتب الغامضة. يجزم البعض أنه كتاب سحر وشعوذة. ويصرّ فلافكرافت على أن الكتاب محض خيال فني شبيّ لا أكثر. في حين يرى آخرون أن الكتاب حقيقي تاريخي ويرجعون ذلك إلى أن اليستر كروولي، الساحر والكاتب البريطاني، كان قد قرأ ترجمة كتاب «النيكرونوميكون» وألف، تأثراً به، كتاب «القانون» الذي أكثر فيه الاقتباس من «العزيف».

وتؤكد المصادر المختلفة على الشبكة العنكبوتية أن النسخة العربية فُقدت تماماً، مرجّحة اختفاءًما في الفترة نفسها التي مُنعت فيها النسخة الإغريقية. لقد بحث إدريس شاه عن الكتاب في جميع المكتبات العربية والهندية دون جدوى. وبخلاف ذلك يذكر لافكرافت أن النسخة العربية من العزيف ظهرت، في القرن العشرين، بسان فرانسيسكو إلا أنها أحرقَت في ما بعد، في حين

دار الفاوون	تدريكم
لزيارة جناحها	
ممرض في بيروت	ممرض في بيروت
الهرابي الدولي	الهرابي الدولي
للكتاب	للكتاب

قصائد

حاجب السيرة

أحمد عبد الزهرة الكببي

الحاجبُ على بابِ الكلمةِ:
انتهى الليل
حارسُ السيرةِ :

دع الليلُ في ثوبك
الزمنُ تحت لسانِي يدعُ الجدا
وهناك من يسبحُ في دمي!
ذهب الليلُ دون السجّادة...
دعاءُ الفجر وقوافلُ الرؤيةِ البغيضةِ
ماتَ البيدقُ المُهانُ في أوّلِ حفلةٍ للقصرِ
البيدقُ يُشبدُ للموتى والسكاري
حُلماً مُقمرأ في جِبةِ روح
والمسبّراتُ البغيضةُ تحتفلُ في شفَتَي ذنبِ الفخ!
حَمَلاً بلغتُ هاويةَ الشارع
سقطَ الأميرُ
جاعَ الأميرُ
المعرفةُ البشريةُ انتقلتُ إلى البشر من أجناس تعيش خارج هذه الأرض ومن وراء هذا العالم.
وادّعى المؤلف، على طريقة بعض أفلام الخيال العلمي، أنه اتصل بالكيانات القديمة من طريق السحر، مُحذراً من قدومهم لاسترجاع الأرض من البشر. كما زعم أنهم كانوا يريدون الاتصال بالأرض بأي طريقة ممكنة للسيطرة عليها. وقد استطاعوا تقمّصُ شكل الإنسان والعيش بين بني البشر والزواج منهم حدّ تكاثر نسلهم على الأرض. ويستند في ذلك، وهنا المشكلة، إلى تلميحات دينية وردت في «سفر التكوين» في قسم العمالقة خاصة (6.1 و 6.2) – القصة مفصلةً أكثر في كتاب «إينوخ». يذكر الكاتبان أن «مجموعة من الملائكة أرسلوا ليعتقوا بكوكب الأرض، ففقتوا بنسائنها وهبط عشرون منهم إلى الأرض من أجل الزواج من إنسياتٍ والإنجاب منهن. غير أن نرّيتهم عاثت فساداً في الأرض. ويذكر «سفر التكوين» أن الفيضان الذي حدث ما هو إلا «لظهير وغسل الأرض من هذه النرّة»!

يمكن القول، ختاماً، إن كتاب «العزيف» كتاب علوم باطنية وخيال وسحر وخرافة. لعلّ المعادل الموضوعي له في التراث العربي، على اعتبار أنه لاقى رواجا وشهرة في غير لغته الأم، كتاب «شمس المعارف» الذي يذهل المرء بالاهتمام الجنوني في المواقع والمنتديات به ويكتب مشابهة أقل ما توصف به أنها «وجع رأس» لقارئ عربي لم تُوجّهه النخب الثقافية والمنابر العلمية في الاتجاه المعرفي الصحيح.

الحاجبُ يرفعُ الكتابُ
الكتابُ على جبل
الجبلُ على نقطة
والنقطةُ على كُفّ
هاك قميصي إذا ونوّح الكائنات في غيوبتي
ضَعُهم على رأس الساعة
الحمقى وأربابُ السوابق والتابعين

xxx

أكبرُ ذنبٍ يقتترفه القلبُ حين يبني شارعاً إضافياً
لطيورِ خرسٍ
تتشكّلُ فيه الأوجاعُ القديمةُ بثيابٍ حديثةٍ
فيه إشاراتُ حمراءُ
وقلوبٌ وهميةٌ تُضخّ الدمَ أعلى الخُنوعِ

xxx

كمينٌ مربوطٌ بقدم
يتسرّهُ إخفاقةُ اليقينِ
أحفرُهُ برمشٍ لا ينام
البديقُ يُشبدُ للموتى والسكاري
تُحيطُ بي قبائلُ السؤالِ
وفي البئرِ عطشي المزمّن
لم أعترفُ في السيرةِ عن غيابِ المنازلِ طوال الحديث
كنتُ أخرجُ قدماً من رأسي
تُريدُ الهروبَ وهناك من يُجلِسُها وحيدةً في الفخ!
هل هو الحب؟

xxx

في اللحظةِ تموتُ لحظة...
تولدُ لحظة
العسلُ يرفعُ السمَّ بيدي اليسرى!
الطعمُ خسارةُ الفضاءِ تحت نعلِ عبثي
أولادُك أيها العقيمُ!
هل سمعتَ بعصفورٍ عقيم؟
نحنُ ورثةُ الجوعِ والقمعِ والكذبِ وتاريخِ القَوادينِ
نحنُ الراكضينَ من شمسٍ عمياءَ لا تُوصلُ النورَ إلى ضفائرِ المنزلِ
نحنُ الراكضينَ خلفَ خُبزةٍ لا تَسعُ لقمِ واحدٍ
جَلَبنا ذاتَ إلى مُختبَرِ القولِ كانتِ النّتيجَةُ مُذهلةً!
نحنُ مِنّا منذ سنين
ضحكنا بصوتِ مسموعٍ،
بصوتِ مقموعِ الموتِ ثنائيةً على جدارِ واحدٍ
والسّفينةُ تعبُ الماءِ في جَوَفِ مِلاحٍ يحبُّ القراصنة!
طَمَعاً بالإجازةِ
...

(*) أجزاء من قصيدة أطول.

فلتضعُ الأغصانُ ظليّ
حين اجلسُ تحتها...
ولْيعبِبرِ الماضيِ
شُرودي.

موغلاً في كلّ شيءٍ موغلٌ في ذاته:
أرفو قميصُ الوقتِ،
أرفوه بخيطانِ الخلودِ.

ثمّ أدعُ معدنَ الفوضى ليلمعَ
كي تجفّ رتابةُ الإيقاعِ في حلِقِ التشديدِ.

حاملاً لغتي، على كتفي، أسيرُ
وحاملاً شكّي...
أنا خزأفُ شكٍ بحثُ المعنى
ويكسرُهُ على صخرِ الأكيدِ.

لستُ قديساً ولا متصوّفاً!
لكنّني أبدو كمنٍ يحصي
أصابعَ وحدةٍ قُطعتُ...
فأسرّفُ في امتداحِ الوهم
يأتي حاملاً كيبسَ الحقيقةِ من بعيدٍ من بعيدٍ.

موغلاً في كلّ شيءٍ موغلٌ في ذاته:
بريدي.

الوحيد كحجرة في المعجم

محمود الحاج محمد

جسدي نحاسٌ باردُ،
ورغيفُ صمّتي يابسُ،
والكونُ من حولي ركودٌ في ركودِ.

ظلُّ عنقودِ سيكفي
كي يُفَيّقَ ثَمالتي في كاسيَ الظمأى
وظلُّ حديقةِ يكفي
لتسمّعَ أضلعي صوتَ الورودِ.

طاعناً في وحدتي...
لكأنّني بيتٌ ويأسي بابهُ...
لا شيءٍ يعبرُني
سوى ريحٍ تُهجّي كُفّتي ياسي وتلنّعُ

بالصبرِ/
كأنّني حجرٌ بمعجمِ هذه الدنيا
يُنقّحُني غباري
ثمّ يقرؤني خلودي.

موغلاً في كلّ شيءٍ موغلٌ ذاته:
قد اعشبتُ عيناَي يا أميْ
ولم أنظر إلى أنثى سواك،
ولم أمرّعُ شهوتي في ماءٍ أنثى،
لم أضاجعَ غيرَ حلمٍ/
اعشبتُ عيناَي يا أميْ
ولم أعثر على غيرِ الطفولةِ في بريدي.

<p> </p>	
<div> الفاوون </div>	
سلسلة « الفاوون » الشعرية	
<p> </p>	
في جميع المكتبات	

شَتَّى

الشاعر والروائي

خالد السنديوني

الروائي يُكافئه الله حتى على فشله فيهبه كتاباً سميكَاً يُثير إعجاب الأصحاب والأقارب أما الشاعر فيُعَذِّبه الله رغم إعجابه بجرأته فيُعطيهِ كتاباً حقيقاً مثيراً للشفقة يصعب أن يستقرَّ في مكان على رفِّ المكتبة

الروائي يكتب كتاباً عن شجرة في فناء منزله فيستعرض تاريخ العائلة وجغرافيا المدينة وقصص بناء السماء ثم يمضي بقيّة حياته سعيداً ينظر إليها والشاعر من أجل أن يسأل شجرة وحيدة عن الاسم الذي تُطلقه على نفسها يصعد جبلاً مقدساً في عالم البلاء فلا يعود

الروائي يتوقّف في منتصف الرواية يتخيّل اسمه في القائمة القصيرة للبوكر ويتوقّف قبل نهايتها لاويّاً عنقها حتى يُحوّلها إلى فيلم

والشاعر يتوقّف في منتصف الديوان متمنياً لو عن الاسم الذي يُطلقه على نفسها كانت قصائده أغانيّ وفي نهايته محاولاً قراءته بلغة أجنبية

الروائي يتطلّب عمله منضدة كبيرة بقوائم صلبة

«صالة ألفا» وداء النور

قبُرْتُ مدهامة المكان بأحاسيس صيفيّة. في الطابق السفلي الذي يخدمك، وكأنه يُحدّد أشواقك لمن ينتظر، تقع العين على لوحات تتدلّى، وبارتياح تنتظر من يفتح أبواب طقوسها، ويتمعدّ بحكايا الفكر الذي يمنح رؤى ورفضاً لحياة على النطع. في الطريق إلى الطابق العلوي، وعلى جانبي درج الصعود، منحوتات لنحاتين من السويداء، يكسبون روح هذه المدينة بيازلت تحسّه صعب المراس في كتله السوداء. وسرعان ما تراه مجنّحاً يحمك إلى سالف أعصر وحضارات. دفعت الباب، فاستقبلني سعيد (صاحب «صالة ألفا») بابتسامة ملؤها الأمل بالأأكون زائراً عابراً لحلمه. عانقت صديقتي، وجلست ممثلتا بالمكان. وتدفقت دخلي أحاسيس شتوية، احتضنتها صديقتي بدفئها، واللوحات المعلقة على جدران «ألفا» بغطانها الإنساني. طوال عام ونصف، مرّ على «صالة ألفا» معظم فنّانات وفنّاني السويداء التشكيليين ونحاتيها. إضافة إلى معرض للفنّان علي فرزات، وأمسية للشاعر أحمد فؤاد نجم، وأمسيات لشعراء السويداء: فؤاد كحل، ثائر زين الدين، أميرة أبو الحسن... إلى زيارة الشاعر زين أولاد أحمد والنصف المزغني. وقراءات لروائيي السويداء وقصّاصيها: ممدوح

الغاوون

شهرية، شعرية، تأسّست العام 2008، تصدر لدى مؤسسة الغاوون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد»، دار الغاوون للنشر والتوزيع، جمعية الغاوون للترويج للادب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عساف . ماهر شرف الدين

الرسوم

صايل الكفيري

الإخراج الفنّي

مايا سالم

المدير المسؤول: زينب عساف
العلاقات العامة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا

لوغو الغاوون

تقدمة من الفنّان إميل منعم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأميركية.
ميشيغين . ملفنديل . هينا ستريت
17953 . ت: 0013139089626
Hanna st 17953 U.S.A
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان . بيروت . ص.ب:
الحسمرا 113 . 5626
ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghawoon.com

موقع «الغاوون» على الشبكة

www.alghawoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً. أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

سليم الصحناري
فسادي خياط . حامد العجلان
نديم ضومط . عون جابر
فارس عدنان . أحمد نعمة
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضّلوا عدم ذكر أسمائهم)

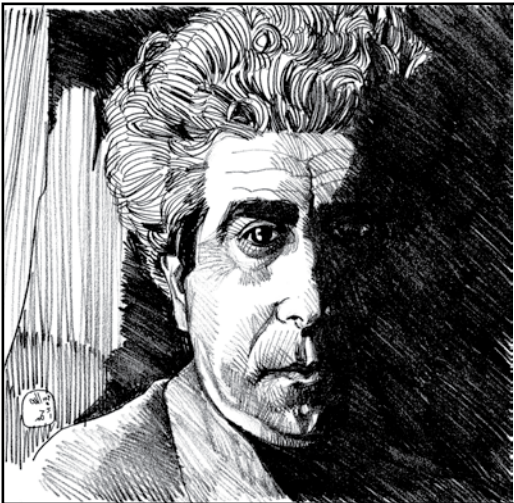
■ لمعاضدة «الغاوون» اتصل على 009613835106. علماً بأن الحد الأدنى للتبرع 200 دولار.

فاتح ناصيف

جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير



بطل العدو بين الموت والحياة

التيّبتُهُ في إحدى استوديوهات التصوير التلفزيونيّة بيروت. جاؤوا بنا كعراقيّين؛ هو عداءُ حقّق أرقاماً قياسيةً في بطولات القفز على الموانع 3000 م وسباقات الركض الطويلة لبضعة آلاف من الأمّات وحاز القاباً عدّة، مثل: بطل العراق وبطل آسيا... وأنا إلى جانبه لا أعرف ما هو المُشترَك بيننا لنظهر معاً على الشاشة في برنامج خاص بالترجيديا العراقية؟ جاء مقدّم البرنامج ليقول لي: هل أنت مستعدّ؟ قلت: للعدو؟

ضحك ولكنه استدرك: كأنكما لم تتعارفا ولم تسمعا ببعض! قلت: ومن أين لي أن أتابع ثقافة العدو وقفز الموانع لآلاف من الأمّات وأنا ما زلتُ أروح فوق ظليّ الذي لم يتوقّف عن عبور القارات والأزمّة.

لكن السرّ لم يطل أكثر وكان انكشافه بمثابة نيزك يسقط فوقى حيث أقصَح الإعلاميّ قاتلاً: أنتما عراقيان، هو عداء وأنت شاعر، هو رمز المأساة العراقية بامتياز وأنت كتبت عنها الكثير شعراً ونثراً، فقد حدث أنه عندما كان يعتلي منصّة الفوز كبطل للعراق دخل مسلحون إلى قريته وقتلوا كل أفراد عائلته: 22 شخصاً رجالاً ونساءً، أطفالاً وشيوخاً، أجنّة وكهولاً. أبادوا عائلته بكاملها... لم يبقَ إلّا هو... لقد صورنا كل شيء، وعليك أن تعرف كيف تُفسّر لنا ما يجري. عليك أن تعلّق... أن توضّح لنا ماذا يحدث لديكم... وما سنقول له؟ اليست مهنتك الكتابة وأنت تقول أن حبرك ممترجّ بدم الأهل والأبرياء؟

لحظةً صمت سقطتُ مثل السيف لأرى دم الوقت يسيل بيننا ولأعود للنظر إليه وكأنني لم أرّه من قبل، كأنه يخرج للتوّ من حمّام الدم، أصبّت بنوع من الخرس الذي أطبق ليس على شفّتي وحسب بل وعلى عيني وكل مسام جسدي. أعدتُ النظر إلى قامته، فرأيتُه شاخصاً مثل شعيع ينظر قبل النظر إلى ما وراء النظر ولا علاقة له بالمشهد الذي نحن فيه ناهيك عمّا سنقدّم للمشاهدين.

كانت قامته هي الأخرى مثل نصل مشدود إلى قوس خفيّ مُثبّت في وسط الحمالة مستعدّاً للانطلاق صوب الهدف مرتعش الرأس، يختصّ كبحر مُزبد يقف على قدميّين وأنا أحذّق عبر عينيّه إلى المالا نهاية فأجدني أقرب إليها من أي وقت مضى، بل وكأنني المس شفيزها للمرة الأولى.

لخفتي الجميع من الصلابة، تركونا مثل عُيونٍ مغمضة تُفتّش في

ليل عن نجم أقل، ننظر إلى بعض ولا نقول شيئاً. النظرة وحدها قاموس لكل اللغات والإشارات ووسائل التعبير بكل أشكالها. نظرة تخترق الزمانَ والمكان، الأهل والوطن، القتل والقتلة، الأصدقاء والأعداء، نظرة هي كوّن يتكوّن بيننا ويدور على نفسه مثل كوكب يولد للتوّ. بأيّ كلمة أبدأ معه! لكنه سبقني: «أنت شاعر... بقيتُ صامتاً... تابع: «هل تعرف أنني أحفظ الشعر وأحاول...» لم أستطع كسر الصمت وكأنني هبطت إلى أغوار الكائن الذي انهار فجأةً في أعماقي ولم أعد أعرّ على نفسي. قلتُ سأستجمع بقاياي من أجل أن أقترّب منه، فسألته: «وأين أنت الآن؟» قال: «ما زلتُ أعود وسأذهبُ عداءً لمواصلة سباق دولي في عاصمة أسيوية».

قلتُ: «لجل، إنما أنت بطلُ في العدو ولكن بين الموت والحياة». ضحك قبل أن اضيف: «كيف لك أن تقف على قدميك وأنت تقول لي بأنك تحضر لبطولة 3000 متر موانع؟!» قال: «دفعنهم فيّ. لا ليست لهم قبور، فأنّا أرفض أن أراهم تحت الأرض، سيقون معي فوق الأرض ما دمتُ أقدر على المشي والعدو». قلتُ: «ولكن...» إلّا أنه استدرك وكأنه يعرف ما أريد قوله: «كلّنا مقابر أيها الشاعر».

رَنَ جرسُ الهاتف في جيبه، نظر إليّ بابتسامة خجولة وكأنه يعرف من الطارق، قلت له: «خذ النداء وتكلم».

قال: «إنها هي».

قلت: «من؟»

قال: «واحدة تحبّني وقد اتصلت بي ولا أعرف من أين أخذت رقمي؛ ولكنها تتصلّ مراراً وتُصرّ على أنها تحبّني».

قال هذه الكلمات وكأنه يهرب من تهمة يُحاول البعض إلصاقها به. قلت: «وماذا في الأمر؟»

قال: «الحب»!

قلت: «جميل».

قال: «لا أعرف. إنها عراقية تحب البكاء وقد وجدت في مأساتي بئراً لدموعها... وما شأنني بذلك؟»

قلت: «ولكنك شاب جميل ورشيق وبطل وهذا أكبر من كل مأساة...».

«ولكنهم ماتوا... أما أنا فأموت، قاطعني بالقول، إنني أنام في غرفة بلا ماء ولا كهرباء، ولا أملك زاوية أستحمّ بها فأنا أغتسل في طشت به «بطل» ماء، من أين لي مفردات الحب؟ العراق الذي يغصّ بالعليارات والقتلى والمجرمين لم يلتفت إليّ، وأنا لا أعرف إلّا أن أعود... وأنت ماذا ستقول عنيّ على الشاشة؟»

كانت مخيلتي هي الأخرى شاشةٌ تعبر فوقها الناديات منذ سومر وحتى كربلاء اليوم، حيث رأيت أثناء آخر زيارة إلى أور عاصمة السومريين في جنوب العراق قبل شهرين وفي أحد المعابد القديمة «ميكى» مثل محراب يأتي إليه العراقيون الأوائل للبكاء في طقس يوميّ مألوف منذ ذلك الحين...

«إذا يا صديقي؛

سأقول إنه وطن القرايين والقيّارات،

سأقول إنه جسدُ المجزّات والمصيّبات،

سأقول إنه شرخ في أديم الخليفة،

سأقول إنه كاتدرائية للصلاة على الموتى

سأقول إنه برزخ بين جحيم الأرض وجحيم السماء...».

نظر إليّ وكان شقيقاً شاباً شاخصاً مثل سيفٍ مُصلّت فتذكّرت القاتل:

«ذهب الذين أحبّهم

وبقيتُ مثل السيف فرداً».

طلب استعادته. حفظه على الفور، وسجّله في جهاز التلفون النقال وظل يردّد:

«وبقيتُ مثل السيف فرداً...».

هو، محمود كامل الراشد، الذي

ما زال يردّد...

قريباً

جور اللمبر سبني
الوجه الغامس لهسلة الالنا
أببر سبني جور

مجلة «واوان»

نقدية رصدية يحررها: الضاحك بسبب

وما رأي الأغنام بهؤلاء؟

تختلط الطرافة لدى البعض بالسخف، وهذا ما فعله مشعل العنزي في تحقيقه المنشور في جريدة «الرياض» (17 تشرين الثاني 2010) والذي لا يكتفي فيه عن سؤال الفنانين بعلاقتهم بالأغنام بل أيضاً يسألهم عن كيفية ذبحهم لها في العيد! وطبعاً لنا أن نتخيل الأجوبة المقرّرة لـ«فنانين» يذبحون الأغنام بأيديهم. فلنستمع إلى «الفنان» (الجاهل) عبدالعزيز السكيرين وهو يقول للصحافي: «أنا في كل عام أذبح أضحيّتي بنفسي»، ليتابع الصحافي قائلاً: «ونوّه أن عينيه تعجبانه بشكل كبير، لكنه أكّد أن علاقته مع الخرفان بشكل عام هي علاقة ودّ وحب متبادل!!» والحقيقة إننا نطالب بتحقيق آخر نعرف فيه رأي الأغنام بهؤلاء «الفنانين»!

سنيورة بارت!

في مقال مبتذل عن شاعر لبناني يدعى عمر صباغ (الحياة، 13 تشرين الثاني 2010)، قالت كاتبته سوزانا طربوش إن دليلها على هذه «الموهبة الجريئة والمثيرة» هو أن «الرئيس الوزراء اللبناني السابق فؤاد السنيورة كلمة على الغلاف الخلفي أثنى فيها على هذه المجموعة وجاء فيها: لقد استمتعت إلى أقصى الحدود بقراءة الكتاب. أنا أنصح كل شخص (...) أن يقرأه! ولا نعرف إذا كان الرئيس السنيورة قد تحوّل إلى رولان بارت أو جوليا كريستيفا كي يؤخذ كلامه كحجة نقدية!

اختراق تاريخي... كهوميدي

لم يخجل الروائي الجزائري رابح فيلالي من نفسه ومبالغاته وهو يقول (إيلاف، 18 تشرين الثاني 2010) إن نشر روايته الأخيرة على «فيس بوك» هو «إحداث اختراق تاريخي وحقيقي في تقاليد نشر الرواية العربية!!» وليكرّر مراراً إنه «الاختراق غير المسبوق في النشر»!! ومرة ثالثة: «أنا سعيد بكون روايتي سابقة في تاريخ النشر الالكتروني العربي»!! ورابعة... إلخ.

فناهيك عن بديهية «الفكرة»، قام عشرات، إن لم نقل المئات من الأدباء العرب، بنشر كتبهم أو أجزاء منها على «فيس بوك»... ولم يتبجحوا بأن في ذلك «اختراقاً تاريخياً»... حمت اللات التاريخ من أمثال هذا المخترق!

إساءة هبة القواس

لم تُسئ فنانة موهوبة إلى نفسها مثلما أساءت مغنية الأوبرا اللبنانية هبة القواس. فقد باتت فنانة تكسب من الدرجة الأولى تكتب أغانياتها بحسب الطلب. وهذا ما فعلته أخيراً في أغنية مبتذلة بعنوان «بأعلى أعالي السما تمجد اسمك يا قطر» تمتدح فيها دولة قطر وكأنها بيزنطة أو إسبرطة أو دولة الخلافة الإسلامية! «كلمات» الأغنية لسوزي الحاج التي ألقت «قصيدة» أيضاً في حب العائلة الحاكمة!

عودة ليليت

الفنانة اللبنانية لمياء صفي الدين التي عرضت عملها «ليليت» على خشبة مسرح «مونو» في بيروت، قالت في حوار مع اسكندر حبش (السفير، 29/11/2010) إنها اكتشفت أسطورة ليليت في العام 1998 من خلال كتاب لجويل دو غرافلان بعنوان «عودة ليليت». نورد ذلك لا لنقول بأن السيّد جمانة حداد صاحبة «عودة ليليت» سارقة، بل لنضيف إنها سارقة كسولة أيضاً حيث لم تتعب نفسها حتى بتغيير العنوان.



صموئيل الناقد بقوه الموائد

«برأيي معظم النقاد والأدباء العرب بحاجة إلى إعادة تربية أخلاقية» هذا ما قاله صموئيل شمعون لموقع «اليوم السابع» في حوار أجراه معه وجدي الكومي. ولم يكتف بذلك بل قام بتشبيه هؤلاء بـ«الحشرات» من خلال تشبيه نفسه بـ«مبيد للحشرات»!

ملك الموائد الذي لا تفوته حتى حفلات طهور أبناء آل مكتوم، قال إن «أكثر الناس يقولون عني إني طيّب... لأنهم يجدونني لطيفاً (...) ولم أرتبط بمؤسسات ثقافية فاسدة!!» أما الذين يوجّهون النقد إليه فـ«لأنهم يرونني رجلاً غلباناً. فأنا لا أنتمي إلى مؤسسة ثقافية أو وزارة ما قد تمنعهم من حضور الندوات والسفر إلى الإمارات والمهرجانات في الخليج»!!

وبخصوص اختيار «البوكر» له قال: «المسؤولون عن جائزة بوكر اختاروني لها عندما رأوني شخصاً مستقلاً وحديثاً، وأكّدوا لي أنهم لا يريدون من يرتبط بوزارات الداخلية العربية... ومن هنا أصبحت شيئاً جديداً في العالم العربي، فانتبه هؤلاء الفاسدون إلى أن هناك شخصاً لا علاقة له بالمافيا، أو بالعصابات، ولا علاقة له بعصابات وزارات الثقافة العربية أو وزارات الداخلية العربية، ويتحكّم بجائزة كبيرة»!!

وتابع: «مروّجو الشائعات يربطون بين وجودي في الجائزة، وزوجتي التي تعمل في الأمانة العامة (...) أنا والله أشتغل كثيراً، وأسافر كثيراً، ولا أعرف ماذا يجري هناك، فمثلي مثل الآخرين أعرف الأخبار من الصحف، وليس من زوجتي»!

ما شاء الله! قدّيس يا صموئيل!

مسحاة زعيم نصارا!

فكرة عنصرية سطحية كتبها الشاعر العراقي زعيم نصار على صفحته في «فيس بوك»، حيث نشر صورة لنُصب «الحرية» لجواد سليم تظهر فيه آلة الحث السومرية (المسحاة) مُعلّقة على الصورة كالآتي: «يتضح شموخ الرجل السومري لأن طبيعة المسحاة تجعله شامخاً، على خلاف المعول الفرعوني الذي يجبر المواطن الفرعوني على الانحناء! فبين الشموخ والانحناء يتضح الفرق بين الحضارتين!!» ونصيحتنا للشاعر الصديق «الانحناء» على تجربته الشعرية والعمل عليها (بالمعول والمسحاة) لتطويرها، عوض الدخول في مثل هذه الترهات العنصرية.